Codrina Laura Ioniţă

INVIZIBILUL ÎN ARTA ABSTRACTĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

Pe coperta I: Kasimir Malevich, *Pătrat negru și pătrat roșu*, 1915

Pe coperta IV: Kasimir Malevich, *Cruce neagră*, 1915

Concepția grafică a volumului: Codrina Laura Ioință

Lector şi corector: Luminiţa Budei

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
IONIŢĂ, CODRINA LAURA
Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea / Codrina-Laura Ioniţă. - Iaşi : Artes, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-606-547-071-2

7.038(100)"19"

Codrina Laura Ioniță

INVIZIBILUL ÎNARTA ABSTRACTĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

Kandinsky, Mondrian, Malevich

Ediția a II-a
Revăzută şi adăugită

Editura Artes
2011

„L'art ne rend pas
le visible, il rend
visible”
(P. Klee)

Introducere

La prima vedere, dintre toate formele artistice, arta abstractă pare a fi cea mai ermetică, cea mai lipsită de sens, cea mai îndepărtată de modul obişnuit de percepţie a artei. Şi totuşi, îndrăznim să afirmăm că arta în esenţa ei nu poate fi înţeleasă fără a face apel la abstracţie. Până şi artiştii preocupaţi să redea in cel mai fidel mod realitatea îşi structurează lucrările după legi stricte ale compoziţiei, legi care cer ca imaginea reprezentată să se organizeze după forme geometrice şi reţele de linii ce structurează spaţiul vizual. Această structură organizatorică a unui tablou este o structură abstractă, ea nu trimite la nimic din natură[1], la nimic de ordinul fiinţării. Operele figurative şi-au organizat vizibilul, personajele sau obiectele, după structuri compoziţionale riguroase: proporţii de aur, „raporturi muzicale“ sau „geometrice“, „armătura dreptunghiului” şi altele. Această reţea de linii care dă armonia şi specificitatea unei opere de artă rămâne, totuşi, invizibilă, cel puţin la prima vedere. Ea reprezintă esenţa artei, care se ascunde, însă, de cele mai multe ori, în spatele figurativului. Am putea înţelege abstracţia în acest fel? Ca dezvăluirea ţesăturii invizibile care creează armonia şi frumuseţea unui tablou? Relevarea acestei „reţelei invizibile” poate fi văzută ca scop al artei

[1] Fără a considera teoria pitagoreică după care întreaga natură este structurată după forme geometrice si raporturi numerice.

abstracte? Perceperea liniilor şi culorilor fără referent este tot ceea ce ne oferă arta? Sau în spatele acestor elemente formale pe care ochiul nostru le surprinde într-o pictură abstractă ar trebui să întrezărim altceva? Structura aceasta ordonatoare a unei opere de artă, ascunsă într-o lucrare figurativă şi revelată într-o pânză abstractă, nu este ea însăşi un mister? Pentru ce raporturile, proporţiile, armoniile culorilor sunt capabile să ne transmită emoţii estetice? Ce este acest invizibil care se ascunde în spatele abstracţiei?

Hermeneutica pare a fi cea care ar putea oferi răspunsuri în acest sens. Ea devine de neînlocuit, mai ales pentru arta contemporană. Este unul din motivele pentru care Hans-Georg Gadamer[2] considera că esenţa unei opere de artă este dată de posibilităţile pe care aceasta le deschide interpretărilor. Dezvăluirea misterului artei abstracte ar presupune mai întâi interpretarea invizibilului din spatele figurativului, iar apoi înțelegerea invizibilului din spatele abstracţiei însăşi.

Ar trebui să găsim interpretarea care dezvăluie intenţia pictorului? Acest demers este posibil? Fr. Nietzsche crede că nu. Fiecare interpretare nu se întoarce „în spate” pentru a sesiza sensul originar pe care artistul a încercat să îl dea operei sale. O asemenea tentativă este sortită eșecului datorită imposibilităţii refacerii cu exactitate a condiţiilor în care opera a fost creată, a emoţiilor, a sentimentelor artistului. Orice întoarcere este o himeră. Singura soluţie rămâne o nouă interpretare. Fiecare epocă, fiecare generaţie, fiecare interpret propune

[2] H-G. Gadamer, *Kunst als Aussage*, Tubingen, 1993, traducere românească *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, 2000.

o noua hermeneutică[3]. O operă de artă poate reuni trei intenţii distincte, intenţia autorului, intenţia spectatorului şi intenţia operei însăşi, după cum susţine U. Eco. Dacă lucrarea, o data terminată, este liberă sa-şi trăiască propria viaţă, spectatorul, la rândul său, are posibilitatea de a acorda operei multiple interpretări.

Abstracţia nu este o artă accesibilă în absenţa unui cod. În lipsa acestei posibilităţi de descifrare a imaginii, reacţia curentă în faţa unei pânze abstracte, chiar şi după atâţia ani de la apariţia acestui curent, este de refuz. Acceptarea mult mai uşoară a artei figurative este determinată şi de faptul că, în general, oamenii au tendinţa de a se simţi mai bine în mijlocul unei lumi deja cunoscute, unde semnificaţia fiecărui lucru este temeinic stabilită. Reacţia de respingere în faţa artei abstracte este determinată şi de „lumea" total necunoscută în faţa căreia se trezeşte spectatorul, a noutăţii absolute propuse de artist, a incapacităţii de a investi cu semnificaţie formele de pe pânză.

O sarcină esenţială a hermeneuticii artei pare a fi descifrarea „invizibilului" din „spatele" artei abstracte. Sarcină esenţială pentru că, dacă nu înţelegem acest „dincolo" al artei abstracte, nu putem înţelege arta abstractă, iar neînţelegerea acesteia duce la neînţelegerea artei în general, deoarece întreaga artă are o structură abstractă. Ajungem la concluzia lui H.-G. Gadamer după care, cel ce nu înţelege arta contemporană nu poate înţelege nici arta trecutului. Manifestările artistice ale secolului al XX-lea, prin renunţări progresive, s-au

---

[3] Fr. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, traducere românească *Voinţa de Putere*, Ed Aion, 1999.

constituit ca dezvăluiri ale esenţei artei. Diferenţa enormă între mijloacele de expresie tradiţionale şi cele ale artei contemporane dă impresia unei rupturi. Totuşi, arta îşi păstrează esenţa. *Noi* nu mai ştim să o privim. Arta abstractă nu face excepţie. In ciuda deceniilor care s-au scurs de la apariţia ei, la începutul secolului al XX-lea, rămâne chiar şi în prezent prea puţin înţeleasă, mai ales în spaţiul contaminat ideologic de realismul socialist.

I

Mimesis şi artă abstractă. Vizibilul şi invizibilul

§1. Arta, imitaţie a lucrurilor vizibile sau simbol pentru o prezenţă insesizabilă

Arta, văzută ca o căutare a unei „prezenţe insesizabile" este o concepţie care contravine opiniei ultimelor secole, după care arta ar fi reprezentare a realului, conceput ca ceva direct accesibil simţurilor, privirii, percepţiei. Această mentalitate artistică de „reprezentare" a „realului", a materiei, este radical diferită de estetica medievală sau de arta contemporană, unde se face trecerea de la formă la informal, de la figurativ la abstract, de la obiectiv la non-obiectiv. Cele două „rupturi" în concepţia „mimetică" despre artă, Evul Mediu şi arta secolului al XX-lea, pot fi interpretate ca momente de desăvârşire, de încheiere a etapelor precedente. Clasicismul grec şi arta romană[4] încearcă să

---

[4] Nu vom vorbi despre arta antică ce a precedat clasicismul grec, de arta geometrică sau de toate artele „simbolice" în accepţie hegeliană, care par sa-şi fi îndeplinit deja sarcina de a revela invizibilul, de a face legătura între lumea materială şi cea spirituală. Wilhelm Worringer în *Abstraktion und Einfühlung* consideră arta Antichităţii greceşti şi cea a

ducă reprezentarea naturii până la perfecţiunea formală. Tind să atingă un ideal al formei în reprezentarea lumii sensibile. În momentul în care acest ultim nivel este atins, redarea lumii vizibile ajunge la saturaţie şi arta regăseşte calea absolutului. De aceea arta Evului Mediu respinge asemănarea aparentă şi face deseori apel la deformări şi disproporţii pentru a sugera doar, şi nu pentru a reproduce. După Evul Mediu artiştii redescoperă clasicismul grec cu formele sale ideale; călătoria artei spre imitarea perfectă a naturii reîncepe. După arta Evului Mediu, care nu prezintă iluzia lumii, pentru că toate formele au o semnificaţie simbolică, se fac încercări timide pentru a redescoperi legile reprezentării aparenţelor. Giotto redă dimensiunile personajelor nu după importanţa lor, ca în arta medievală sau egipteană, ci după dimensiunile lor reale. Spaţiul în care se mişcă figurile nu mai este un spaţiu dematerializat. El îşi capătă materialitatea. Îndepărtarea de principiile artei medievale devine din ce în ce mai vizibilă. Generaţiile următoare de artişti vor descoperi perspectiva lineară, volumul, clar-obscur-ul. Principiul Renaşterii enunţat de Leonardo da Vinci, după care pictura trebuie să imite perfect natura, va rămâne valabil timp de secole. Barocul, neo-clasicismul, realismul nu se îndepărtează foarte mult. Chiar dacă uneori aceste curente vor căuta forma ideală, aceasta este forma ideală a lumii *vizibile*. Singurul romantismul poate fi considerat o întoarcere spre invizibil. După 1900 însă, arta se desprinde de paradigma renascentistă, încercând să

Renaşterii ca „înfloriri ale naturalismului”, dar naturalismul în artă nu trebuie confundat cu imitarea naturii (W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, L’esprit et les formes, Klinksieck, p.61).

dea picturii o valoare în sine, nu doar aceea de oglindă ce reflectă natura.

§2. Arta abstractă – desăvârşire a artei figurative, a artei reprezentării

Toate aceste secole de-a lungul cărora arta a încercat să imite cât mai bine natura par a fi un lung drum spre desăvârşirea reprezentării. Perfecţiunea formală trebuie atinsă pentru a putea fi depăşită, pentru a putea ajunge la un „dincolo” al formei. Destinul artei reprezentării (naturii) pare asemănător cu al metafizicii tradiţionale despre care vorbeşte M. Heidegger. Metafizica (tradiţională) s-a îndepărtat de sensul său primar. Ea trebuie să fie depăşită pentru a se ajunge la sensul originar. Gândirea trebuie să devină gândire originară, gândire a fiinţei, gândire esenţială, trebuie să se întoarcă spre esenţa originală a λογος-ului, aşa cum era conceput înainte de Platon şi Aristotel. Deja începând cu aceşti doi fondatori ai „logicii”, λογος-ul a început să se îndepărteze de esenţa sa[5]. Gândirea trebuie să se întoarcă spre originea sa, spre „fiinţa” presocratică.

În acelaşi fel putem vorbi şi despre artă care, după îndepărtarea sa de origine (după rătăcirea în imitarea

[5] M. Heidegger, *Lettre sur l’humanisme*, în *Question III et IV*, Ed. Gallimard, 1990, p. 108, tradus în română de Gabriel Liiceanu, *Scrisoare despre „umanism”*, în *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, Bucureşti, 1988.

naturii), trebuie să se îndrepte spre arta pură, spre „lumea-fără-obiect”[6]. Arta *mimesis*-ului, pierdută şi denaturată de funcţii descriptive şi narative, îşi atinge desăvârşirea în arta abstractă şi devine „istorie a eliberării-purificării-transfigurării picturii care se efectuează începând cu, şi împotriva unei lungi istorii a unei subjugări multiple”[7].

Acest lung drum de eliberare a artei din închisoarea reprezentării lucrurilor exterioare nu este văzut de W. Kandinsky ca o ruptură, ci ca o evoluţie normală care urmează o logică internă, pentru a sfârşi în arta pură. Pentru pictorul expresionist nu poate fi vorba de o „ruptură în opera sa, pentru că el simte evoluţia inevitabilă şi de neînlăturat a artei”. Conştiinţa unui „vechi sentiment al libertăţii” prinde rădăcini în el, iar singurul criteriu al artei devine exigenţa vieţii interioare. Toate aparenţele trebuie înlăturate[8].

În *Depăşirea metafizicii*, Heidegger vorbeşte despre esenţa tehnicii ca despre un pericol care ameninţă omul şi îl împiedică să ajungă la el însuşi. Pentru a putea fi depăşită, tehnica trebuie înţeleasă şi acceptată. În acelaşi fel arta reprezentării trebuie să-şi urmeze drumul până la capăt pentru a putea fi depăşită, pentru a ajunge dincolo de reprezentare, la absolut, la arta pură.

---

[6] J.-C. Marcadé în *L’Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 140, face o legătură între arta tradiţională şi metafizica tradiţională şi consideră că suprematismul înlătură şi depăşeşte arta tradiţională în acelaşi fel în care metafizica tradiţională trebuie înlăturată de gândirea esenţială.

[7] Bruno Duborgel, *Malévitch, La question de l’icône*, Publication de l’Université de Saint Etienne, 1997, p.51.

[8] W. Kandinsky, *Regard sur le passé*, citat de J. Hahl-Fontaine în *Kandinsky*, Mark Volkar Editeur, 1993, p.31.

§3. Orice pictură este abstractă

Arta, aşa cum o gândea M. Heidegger, este dezvăluire a *adevărului*. Cum ar putea fi arta *mimesis*-ului o revelaţie a adevărului?

„Însă acolo unde există pericolul / Se iveşte şi ceea cea aduce salvarea”, spunea Hölderlin[9]. Dacă arta reprezentării lumii sensibile este pericolul care ne împiedică să ajungem la arta pură, şi dacă arta în general este o expresie a adevărului, am putea căuta, aşa cum sugerează M. Heidegger, drumul spre arta absolutului plecând chiar de la artele de imitaţie.

Așa cum am menţionat în introducere, dacă privim cu atenţie arta figurativă, observăm că niciodată o lucrare nu este judecată drept „pictură” datorită subiectului sau naraţiunii prezentate. Pictura depăşeşte întotdeauna subiectul. Modalităţile de expresie prin care subiectul este transpus în operă reprezintă de fapt adevărata pictură. Aceasta e dată de liniile de forţă care structurează diverse soluţii compoziţionale, de armonia sau contrastul culorilor, de raporturile valorice. Dacă în paradigma perpetuată încă din Renaştere judecăm valoarea unei picturi nu după istoria narată, ci doar după calităţile plastice, atunci ajungem la concluzia că ceea ce este realmente pictură, chiar şi într-un tablou realist, ţine de

---

[9] Citat de M. Heidegger, în *Întrebare privitoare la tehnică*, în *Originea operei de artă*, traducere de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p.163.

domeniul abstracţiei. Nu contează *ce* pictezi ci *cum* pictezi.

O părere asemănătoare prezintă Ortega y Gasset atunci când susţine că suntem capabili de a privi un lucru (o operă), în două feluri diferite. Experienţa pe care ne-o propune este privitul unei grădini înflorite printr-un geam. Putem vedea grădina fără a observa aproape geamul, sau putem privi sticla, caz în care imaginea grădinii devine doar o aglomerare de culori lipite de geam. În mod asemănător, în faţa unei opere putem avea două modalităţi diferite de a o privi. Neînţelegerea artei contemporane provine, susţine Ortega, din faptul că majoritatea oamenilor privesc grădina si nu sticla, adică sunt mereu tentaţi ca intre-o operă să caute naraţiunea, povestea, personajele care prin iluzia sentimentelor şi emoţiilor lor să trezească în spectator sentimente şi emoţii similare. Dar sensibilitatea artistică, emoţia estetică nu este această sensibilitate umană prin care „neliniştile şi bucuriile aproapelui se repercutează asupra noastră"[10]. Tocmai această empatie, acest ataşament emoţional cu *subiectul* unei opere, cu ceea ce *recunoaştem*, ne împiedică să percepem *arta.*

> „Majoritatea oamenilor sunt incapabili să-şi acomodeze atenţia în raport cu sticla şi cu transparenţa care e opera de artă; în loc să o facă, ei trec prin ea fără a se fixa şi ajung să se afunde pasional în realitatea umană la care se face aluzie în operă. Dacă sunt poftiţi să dea drumul acestei prăzi şi să-şi oprească atenţia asupra operei de artă

[10] José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Ed. Humanitas, 2000, p. 33.

propriu-zise, ei vor spune că nu văd într-însa nimic, pentru că, efectiv, în ea nu văd lucruri omeneşti, ci doar transparenţe, pure virtualităţi”[11].

De aceea arta abstractă a fost de neînţeles. Pentru că aici privitorul nu întâlneşte nici o reprezentare, nici o imagine prin intermediul căreia psihicul său să facă anumite conexiuni şi să declanşeze anumite emoţii. În arta abstractă nu e nimic de văzut, este doar artă pură[12].

E. Escoubas afirmă în *L'espace picturale* că „istoria picturii nu este istoria unui progres, ci o apropiere interminabilă – fiecare pictor în maniera sa (sau în manierele sale) – de esenţa picturii, de improbabilitatea acestei esenţe, fără ca vreodată această esenţă să poată fi văzută, atinsă, stăpânită”. Pictorul nu pictează pentru a face pictura să progreseze, ci pentru a „realiza” pictura. „Realizarea picturii este ceea ce rămâne, ceea ce *reiese* din *épochè*, din reducţia picturală în calitate de suspendare a oricărei poziţii de existenţă”[13]. Dora Vallier crede că „toate operele de artă, luate în parte sau luate în ansamblu, ascultă de o armonie secretă, deci invizibilă şi independentă de ceea ce este reprezentat”[14]. Opinia sa se sprijină pe teoria numărului de aur, teorie care străbate

---

[11] *Ibidem.*

[12] Unele opere, în special din mişcarea *Abstracţiei lirice*, au fost interpretate ca transpuneri pe pânză a sentimentelor, a trăirilor artistului. W. Kandinsky însă susţinea că operele sale nu reprezintă sentimente sau stări subiective.

[13] E. Escoubas , *L'espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 109.

[14] Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette litérature, 1980, pp.10-12.

secolele. O întâlnim în Egipt, în Grecia antică, în Imperiul roman. Este pusă în serviciul perspectivei, graţie lui Leon Battista Alberti. Pierro della Francesca, apoi Luca Pacioli în tratatul *De divina proportione* alătură forma dedusă din numărul de aur perfecţiunii universale. Forţa formelor abstracte pare a fi un punct comun diferitelor epoci. Forma pură este disimulată în spatele figurii statuii greceşti sau personajului renascentist. Concluzia Dorei Vallier este că o formă „poate fi semnificativă, frumoasă, satisfăcătoare pentru spirit şi privire, chiar dacă ea nu reprezintă nimic”[15]. La ordine şi la forma în sine face apel şi Maurice Denis atunci când susţine că un tablou, „înainte de a fi un cal de luptă, un nud de femeie sau o anecdotă, este esenţialmente o suprafaţă acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine”.

Putem avansa în această analiză considerând pictura ca pe o expresie a vieţii, aşa cum face Michel Henry. Ceea ce ar trebui să căutăm a vedea într-o pictură abstractă nu este o reprezentare a unui anumit lucru. Nu găsim nimic de acest fel într-o pictură abstractă şi nu putem cunoaşte şi recunoaşte nimic raţional, folosind logica obişnuită. Singurul lucru pe care îl putem face în faţa unei pânze abstracte este de a simţi, de a trăi fără oprelişte *sentimentul vieţii* care emană din tablou. Formele, culorile, compoziţia nu trimit la nimic altceva decât la ele însele, iar ceea ce trebuie să simţi privind aceste pânze este ritmul, sunetul, vibraţia vieţii. Însă nu doar lucrările abstracte sunt capabile să transmită acest lucru. Ele o fac direct, deschis, dar, după M. Henry, acesta

[15] Dora Vallier, *L’art abstrait*, Hachette litérature, 1980, pp.10-12.

este de fapt scopul *tuturor* formelor de manifestare artistică. Chiar ascuns în spatele reprezentărilor lumii exterioare, sentimentul vieţii care se degajă din armonia formelor şi culorilor pânzelor cu subiecte narative rămâne, după părerea filosofului francez, singura motivaţie a unei picturi. M. Henry ajunge astfel la certitudinea că „orice pictură este abstractă”[16].

Ideea că există ceva abstract conceput ca un universal, în toată pictura, indiferent dacă ea e reproductivă sau nu, o întâlnim şi la P. Mondrian. Acesta consideră că nucleul spiritului uman, care este universalul, este împiedicat, încătuşat, zdruncinat de către individualitatea, sentimentele şi dorinţele noastre, la fel cum esenţa, unitatea artei sunt ascunse în spatele diversităţii stilurilor:

> „Formele artistice ale trecutului, caracterizate printr-o multitudine de stiluri, se disting unele de altele prin condiţii de timp şi spaţiu, în timp ce ele sunt una în esenţă.(…) Ele izvorăsc toate din aceeaşi sursă, din universal, din ceea ce constituie în fond esenţa fiinţării(…) Toate stilurile istorice au în comun aceeaşi tendinţă: a aduce la expresie universalul”[17].

Arta *mimesis*-ului, a reprezentării naturii nu este inferioară în raport cu cea abstractă. Diferenţa este că în artele de *Einfühlung*, cum le numește W. Worringer,

---

[16] M. Henry, *Le mystère des dernières oeuvres*, în *Kandinsky*, de Jélén Hahl-Fontaine, Mark Volkar Editeur, 1993, p. 380.

[17] P. Mondrian, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le rien, l’art nu*, Encre marine, 2000, p.165.

exprimarea cosmicului, a universalului, a spiritului naturii, a absolutului este ascunsă sub masca figurativului, sub „voalul culorilor şi formelor naturale”[18].

§4. Arta abstractă – artă religioasă

Cele două „rupturi” în arta reprezentării mimetice a naturii, arta Evului Mediu si o parte dintre artele de după 1900 pot fi înţelese ca o întoarcere spre absolut, spre o religiozitate pierdută. Totuşi modalităţile lor de a face acest lucru sunt total diferite. După perioada medievală, îndepărtarea de scopul real al artei (acela de a face vizibil absolutul – Hegel) devine din ce în ce mai evident, la fel cum evidentă devine secularizarea începută în Renaştere. Avangărzile se desprind de principiile Renaşterii, iar o parte din arta secolului al XX-lea nu mai este o artă destinată plăcerii, înfrumuseţării unui spaţiu, delectării privirii, aşa cum a fost înţeleasă secole de-a rândul. Ea se apropie mai degrabă de arta Evului Mediu prin încercarea de a determina privitorul să se schimbe radical, prin dorința de a-l face să conştientizeze şi să urmeze o *anumită* cale.

O diferenţă esenţială între arta figurativă şi arta abstractă este semnalată de M. Brion. După opinia sa, arta abstractă pare mai capabilă să exprime o profundă spiritualitate datorită eliberării de forma reprezentativă. Sentimentele, emoţiile, stările de spirit pot fi evocate imediat, direct, fără a avea nevoie de intermedierea

[18] *Ibidem.*

figurativului. Legăturile mentale pe care le facem cu lumea simțurilor văzând o imagine figurativă ne împiedică să atingem esenţele redate de abstracţie. Aceasta este mult mai aproape de o stare religioasă decât figurativul pentru că arta abstractă trimite la structuri universale, la armonia originară a lumii, la ceea ce s-a aflat la originea tuturor formelor vii.

Pentru a descifra arta abstractă, care nu evocă nimic, care nu trimite spre nimic, spectatorului i se cere un plus de efort intelectual şi afectiv, față de cel necesar pentru a recepta figurativul, care îi arată forme deja cunoscute, familiare, concrete. Contemplarea unei pânze abstracte determină, după M. Brion, o stare de „vid" pentru că nu mai găsim elemente care să constituie indicii, iar manifestarea sentimentelor şi emoţiilor nu se mai împiedică de obstacolul figurii.

Tabloul sau sculptura nu-şi mai găsesc semnificaţia tradiţională în abstracţie. Cézar Domela îşi intitula operele „tablouri-obiecte" şi utiliza obiecte propriu-zise pentru a le realiza. Pentru Pevsner sau Calder sculptura nu *reprezintă* un obiect, ea este constituită de obiectul însuşi. Arta abstractă nu mai este o oglindă pentru reflectarea altor obiecte. Tabloul sau sculptura devin obiectele care trebuie văzute, fără ca ele să mai reprezinte altceva decât pe ele însele. Nu înfăţişează ceva ce deja există. Operele abstracte sunt obiecte noi care apar în lume[19]. Sau mai degrabă opere care încarnează ritmuri şi forme eterne ale lumii. Pentru a îndeplini această sarcină şi pentru a atinge arhetipul, ele trebuie să ocolească formele naturale, accidentale. Formele abstracte redau sau încearcă să redea

---

[19] M. Brion, *Arta abstractă*, Ed. Meridiane, 1972, p. 49.

arhetipurile, proporţiile, ritmurile care structurează totul. Dar aceste structuri, aceste legi care organizează fiinţarea sunt modele, principii directoare, supranaturale, transcendente (în accepţia medievală a termenului).

A exprima această transcendenţă, acest *ganz Andere* în report cu fiinţarea este misiunea artei abstracte. Arta de *Einfühlung* stabileşte o legătură între subiect şi obiect, un fel de comuniune cu natura, în timp ce abstracţia se caracterizează printr-o separare – separarea omului de natură. Această separare poate avea cauze diferite:

1. Natura e văzută ca ostilă şi periculoasă – caz în care formele naturale sunt abandonate şi formele abstracte, nenaturale sunt destinate a sugera o altă lume unde omul se poate simţi în largul său;

2. Omul, datorită inteligenţei şi raţiunii sale, se consideră superior naturii şi o dispreţuieşte;

3. Omul se simte, în faţa imensităţii naturii, animat de un sentiment al sacrului.

Abstracţia este specifică, după cum scrie M. Brion, popoarelor nordice, pentru care o anumită concepţie metafizică şi un sentiment al infinitului sunt mai pregnante decât pentru cele din sud. Spirala, steaua, rozeta, zig-zag-ul sunt motive frecvente pentru abstracţia primitivă şi trimit adesea la ideea de „eternă reîntoarcere”.

Arta abstractă devine o reprezentare a sacrului, iar din această perspectivă am putea distinge două direcţii de manifestare:

- o tendinţă spre perfecţiunea intelectuală a conceptului pur, întâlnită începând din Antichitate şi Evul Mediu (cu pythagorismul, arhaismul grec, numărul de aur) până în secolul al XX-lea (cercetările lui P. Mondrian);

- o altă tendinţă spre exteriorizarea sentimentelor şi emoţiilor, fără intervenţia figurativului. Figurativul poate fi văzut ca o limită ce trebuie depăşită pentru a putea intra în comuniune directă cu absolutul prin intermediul unei stări de spirit[20].

Sentimentul religios poate fi descifrat şi în abstracţia contemporană, iar în acest sens Franz Marc mărturisea:

> „Eu nu iubesc cu o inimă pământeană animalele şi toate cele ce ne înconjoară. Nu mă cobor asupra lor şi nici nu le ridic spre mine…Încep prin a mă afunda în Totalitate şi mă găsesc apoi la un nivel fratern în raport cu aproapele, în raport cu toate vecinătăţile terestre…Dragostea mea e îndepărtată şi religioasă"[21].

Pentru Kandinsky singurul criteriu în artă este exigenţa unei vieţi interioare a operei :

> „Am fost uimit să constat că această exigenţă se sprijină pe ceea ce Hristos dădea ca sursă a calificării morale. Înţeleg că această viziune asupra artei este creştină şi că în acelaşi timp ea adăposteşte în sine elementele necesare receptării celei de-a treia Revelaţii"[22].

---

[20] Emoţiile, sentimentele, stările afective (*Angst*) sunt pentru M. Heidegger singurele posibilităţi de a avea acces la totalitatea fiinţării, ca şi la Nimic, la neant sau la Fiinţă.

[21] Franz Marc citat de France Farago în *L'art,* Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 119.

[22] Kandinsky, *Regerd sur le passé*, citat de Jéléna Hahl-Fontaine în *Kandinsky*, Mark Volkar Editeur, 1993, p. 31.

Michel Seuphor mărturisea că emoţia sa în faţa pânzelor lui Mondrian era:

> „la fel de puternică dar era de un alt ordin, mai intelectual, mai religios, poate. Mondrian a fost întotdeauna un mistic care a condus arta picturii până la smerenia absolută, până la completa dezvăluire”[23].

Mişcările artistice ale secolului al XX-lea se inspiră din formele trecutului, dar se îndreaptă, de asemenea, şi spre viitor, spre era tehnicii. Totuşi, am putea crede că nu putem vorbi de progres în domeniul artei, deoarece „civilizaţia nu face decât să schimbe modele culturale dar nu reuşeşte să facă să progreseze instinctele esenţiale de Frumos, Bine sau Bun”[24]. Libertatea în artele de avangardă este înţeleasă sub forma lui „totul este permis”. W. Kandinsky vede în această libertate creatoare un „fruct al necesităţii interioare”, în timp ce Malevich consideră că libertatea este echivalentul faptului de a atinge „repausul etern” cu ajutorul culturii. Eliberarea picturii de „imaginea descriptivă şi/sau anecdotică şi/sau ‚sentimentală’ a Naturii şi a obiectelor”[25] caracterizează manifestările artistice ale secolului al XX-lea. Ideea lui Franz Marc după care arta abstractă este „tentativa de a da

---

[23] Michel Seuphor, *Défense et illustration de l'art abstrait*, în *L'art abstrait*, Maeght, Paris, 1949, p. 41.

[24] J.-C. Marcadé, *L'avant-garde russe*, Ed Flamarion, Paris, 1995, p. 7.

[25] Bruno Duborgel, *Malévitch, la question de l'icône* , Publicqtion de L'Université de Saint Etienne, p. 51.

cuvântul lumii însăşi în loc de a-l da sufletului emoţionat de spectacolul lumii"[26] subliniază încă o data tendinţa artei de a se debarasa de sarcina de a dubla vizibilul.

§5. Arta – ceea ce face vizibil invizibilul

Analogia între artă şi fenomenologie a fost făcută chiar de către discipolii lui Husserl[27]. De la impresionism până la arta abstractă, reducţia, *épochè,* poate fi văzută că un fir conducător pentru pictură. Mai întâi impresionismul reduce obiectul, renunţă la tonul local pentru a reda atmosfera, impresia, lumina şi efectul ei asupra lucrurilor. Obiectul reprezentat îşi pierde conturul, limitele devin incerte sau invizibile. Cubismul renunţă a reprezenta pe pânză imaginea unei lumi percepută dintr-un singur unghi de vedere. Spaţiul şi obiectul sunt „sparte" şi recompuse după o logică proprie. Obiectele, prezentate încă pe suprafaţa pictată, apar pe pânză ca şi cum ar fi percepute cu simţul vizual şi tactil în acelaşi timp. Spațiul este şi el supus reducerii prin renunţarea la perspectivă. Fauvismul nu recurge decât la culorile pure, subiectul nu are importanţă. Arta abstractă nu mai reprezintă obiecte şi renunţă la orice aluzie cu privire la elementele lumii reale, rămânând doar cu formele şi culorile pure.

---

[26] Franz Marc citat de France Farago în *L'art,* Ed .Armand Colin, p. 130.

[27] Roman Ingarten aplică reducţia husserliană începând cu impresionismul până la arta abstractă.

O reducere permanentă putem urmări şi în dezvoltarea artei contemporane care este mereu tentată a elimina câte ceva. Ideea unei opere de artă văzută ca o creație a unui artist şi destinată a fi admirată este abandonată în momentul în care în expoziţii sunt aduse pietre, deşeuri, obiecte diferite fără o ordonare strictă. Spectatorul este invitat să modifice poziţiile elementelor expuse şi, astfel, să participe la actul creator. Chiar spaţiul expoziţional este părăsit o dată cu manifestările *Land art*. Modificări şi intervenţii ale spaţiului înconjurător capătă valoare artistică. Arta conceptuală atinge un ultim grad de reducţie, eliminând exterioritatea, materialitatea operei.

Paralela între „fenomenologie” şi „estetica pură” a fost pusă în evidenţă de Husserl însuşi în *Scrisoarea* către Hofmannsthal[28]. Elementul comun este „reducerea oricărei supoziţii existenţiale” („la réduction de toute position d'existence”), „punerea între paranteze”. *Epochè* fondează atât arta cât şi fenomenologia. E. Escoubas vede o legătură strânsă între fenomenologie şi cubism. Interpretarea sa pleacă de la ipoteza că reducţia, văzută ca suspendare a oricărei „poziţii de existenţă”, „suspendarea transcendenţei obiectului”[29] se găseşte atât la originea artei cubiste cât şi a fenomenologiei. Existenţa lumii exterioare este pusă între paranteze, obiectul transcendent (adică obiectul real, fizic, perceptibil, senzorial) este redus, iar ceea ce rămâne este imanenţa (obiectul așa cum este perceput el de conștiință, așa cum se arată intuiției noastre).

---

[28] citată de E. Escoubas în *L'espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 97.

[29] E. Escoubas, *L'espace picturale,* Encre marine, 1995, p. 99.

Imanenţa şi transcendenţa pot avea două sensuri diferite:

1. imanenţa şi transcendenţa se opun ca „ceea ce este efectiv cunoscut în fiinţare şi ceea ce nu este” („ce qui est effectivement connu dans le vécu et ce qui ne l’est pas”);

2. imanenţa şi transcendenţa se opun ca „datul absolut, donaţia însăşi în sens absolut şi ceea ce nu este dat în mod absolut” („«la donnée absolue », « la donnée elle-même au sens absolu » et ce qui n’est pas donné absolument”)[30].

Imanenţa înţeleasă în al doilea sens este „evidenţa pură”, „fenomenul pur”. Modurile evidenţei, modurile după care lucrurile, ele însele, ni se dau, modurile donaţiei sunt esenţele. Ideea husserliană după care intuiţia esenţelor este „analogă percepţiei sensibile” se află la originea afirmaţiei făcute despre *épochè* picturală: asemenea caracterului fragmentar al percepţiei sensibile (*Abschattungen*) care receptează în fiecare moment un fragment al lucrurilor, intuiţia esenţelor este de asemenea fragmentară: „Ceea ce se dă ’vieţii intuitive’ este *aspectul* după care ceea ce se dă se dă”[31]. Dacă esenţa este *aspectul*, iar *aspectul* este „apariţia temporalităţii în inima intuiţiei”, imaginaţia este „evadarea timpului în afara prezentului”[32].

Dacă vedem imaginaţia ca pe o „quasi”- reducţie atunci putem considera opera de artă ca pe o reducţie în două feluri diferite: 1. opera de artă, rezultat al imaginaţiei (văzută ca o reducţie care te pune în afara prezentului, deci în afara lumii reale), pune „între

[30] *Ibidem*, p. 100.
[31] *Ibidem*, p. 102.
[32] *Ibidem*.

paranteze” lumea exterioară și 2. în interiorul istoriei artei, arta abstractă este o reducţie a lumii reflectate până la acest moment în artele reprezentării.

Părerea mea este că reducţia husserliană poate fi mult mai uşor aplicată artei abstracte decât artei cubiste. Cubismul păstrează încă referinţa la obiect. Chiar distrus, spart, recompus, obiectul este încă prezent. Arta abstractă este prima care face reducţia totală. În faţa unei pânze abstracte spectatorul nu găseşte nimic recognoscibil, el nu găseşte *nimic*. Nici un obiect sau reproducere a unui obiect. El nu participă la spectacolul oferit de tablou. Singurul spectacol este spectatorul însuşi privind, văzând „vederea” însăşi, momentul de „a vedea”. Aplicând artei abstracte interpretarea pe care E. Escoubas o face cubismului, am putea spune că în *époché* abstractă „ceea ce rămâne este ‚vederea însăşi’; actul pur de a vedea este cel care face ‚tabloul’”.Evidenţa actului de a vedea, esenţa „văzutului”, a privirii, a faptului de a vedea nu se observă, nu se vede în mod natural, în atitudinea naturală. Pictura abstractă, prin faptul că acolo nu este nimic de văzut, redă evidenţa „văzutului”, face evident „faptul de a vedea”[33]. În faţa unei pânze abstracte spectatorul se vede pe sine văzând. Spaţiul pictural nu reprezintă un alt lucru, ci se reprezintă pe sine.

---

[33] *Ibidem*, p 127.

II

Necesitate interioară şi formă absolută

§1. „Grade” ale artei abstracte. Spre „lumea fără obiect”

Pictura lui K. Malevich a ajuns la nivelul absenţei obiectului. Dacă la P. Mondrian mai putem vorbi încă de o anumită imitare, chiar dacă e vorba de imitarea formelor pure, a ritmurilor universale, iar la W. Kandinsky, de arta ca expresie a vieţii, a „necesităţii interioare”, K. Malevich este cel care renunţă la orice fel de imitaţie şi expresie. P. Mondrian abandonează progresiv obiectul şi creează „un cod pictural de echivalenţe semiotice ale obiectului” care au funcţie autonomă, dar referentul acestor echivalenţe rămâne totuşi obiectul concret[34]. W. Kandinsky este primul care scoate în evidenţă caracterul autonom al spaţiului pictural, funcţia sa de a crea o lume care să-şi fie suficientă ei însăşi, dar el rămâne totuşi dependent de un dualism simbolist care împarte lumea în interioară şi exterioară[35]. Diferenţa între K. Malevich şi W. Kandinsky este subliniată şi de Serge Fauchereau care consideră

---

[34] J.-C. Marcadé, *L'avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 40.
[35] *Ibidem.*

pictura celui de-al doilea ca pe o renunţare la copierea lumii materiale şi a elementului personal, şi o întoarcere spre o lume interioară, o lume spirituală[36]. Pictorul abstracţiei lirice vrea să facă să apară pe pânză, nu „obiectul material aparent, ci esenţa sa spirituală"[37].

Diferenţe întâlnim şi în felul de a trata culorile. Dacă pentru W. Kandinsky culorile au „valori simbolice"[38], iar acest simbolism este încărcat de „psihologism subiectiv şi cultural"[39], la K. Malevich nu putem vorbi de simbolism. Culorile nu au nici umbre, nici degradeuri, iar formele colorate sunt în întregime incluse în spaţiul pictural. Nici o figură nu este „tăiată" de marginile tabloului. Am putea considera pânza suprematistă ca un „tot, o lume autonomă"[40]. Pictorul *Pătratului negru pe fond alb* face „saltul radical în necunoscut, în Nimic". Lumea fără obiect este atinsă şi, privind pânzele, nu simţim decât ritmul esenţial al lumii manifestat în picturalitatea însăşi. Este „o eliberare a privirii în direcţia fiinţei prin punerea între paranteze a fiinţării" [41]. Actul creator devine un „act pur" care nu imită un lucru deja creat.

În ceea ce priveşte „alb pe alb" J. Simmen şi K. Kohlhoff vorbesc despre un dinamism al mişcării care depăşeşte limitele extreme, „în inima excitaţiei, înainte de

---

[36] Serge Fauchereau, *Malévitch*, Cercle d'art, grand Peintres et sculpteurs, 1991, p. 35.
[37] J.-C. Marcadé, *ibidem*, p. 140.
[38] Fauchereau, *Malévitch*, Cercle d'art, grand Peintres et sculpteurs, 1991, p. 39.
[39] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 140.
[40] Fauchereau, *Malévitch*, *Ibidem* p. 39
[41] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 140.

a recădea în tină”[42]. *Pătrat alb pe fond alb* pare a fi sfârșitul picturii şi al artei. Pictura îşi găseşte limita în opera lui K. Malevich. Ea este eliberată de toate elementele materiale pentru a putea face trecerea spre un *dincolo*. Dacă arta, în concepţia lui Hegel, nu poate să acceadă direct la absolut din cauza materialităţii sale, arta lui K. Malevich pare a fi la interferenţa între artă şi treapta superioară, religia. Din acest motiv am putea crede că arta lui K. Malevich este o culme, şi tot ce va urma, toată abstracţia anilor ’30-’50 nu este decât o „privire spre trecut”, un drum deja parcurs. Deoarece K. Malevich a spus tot.

Totuşi Dora Vallier vede în istoria artei abstracte un fel de evoluţie şi distinge patru etape:

1. 1910 – 1920 originile artei abstracte caracterizate prin vitalitate creatoare;
2. 1920 – 1930 aplicarea practică a formelor abstracte în arhitectură, mobilier, artă grafică;
3. 1930 regresia formelor abstracte care devin un fel de academism;
4. 1945 renaşterea abstracţiei, mai ales în Statele Unite.

Diferenţa pe care Dora Vallier o face între perioadele abstracţionismului se sprijină pe faptul de a vedea originile acestui curent dominate de raţionalism, iar abstracţia anilor ’40 influenţată de iraţionalism. W. Kandinsky raţionalizează experienţa intuitivă a culorii, Mondrian raţionalizează comportamentul formei ce tinde spre absolut, iar Malevich atinge punctul extrem al acestui

---

[42] J. Simmen, K. Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, Sa vie et son oeuvre*, Ed. Könemann, 2000, p. 62.

dublu proces de raţionalizare prin forma şi culoarea absolută, care „nu pot reprezenta decât sfârşitul picturii, limitele raţionalului şi irumperea iraţionalului”[43]. Iraţionalul poate fi văzut ca o apropiere de cunoaşterea intuitivă, opusă cunoaşterii ştiinţifice, o cale spre mister, spre absolut, spre mistică. Putem înţelege opinia lui H. Maldiney care consideră că diferenţele între artele abstracţiei provin din faptul că ele „deschid dimensiunea fiinţei”. Artele abstracţiei nu vizează accidentalul ci esenţialul. Ele fac vizibil fundamentul, ascuns în experienţa naturală[44].

§2. Arta – necesitate interioară, stare de spirit la W. Kandinsky

W. Kandinsky nu urmează de la început calea picturii ci face mai întâi studii ştiinţifice. Drumul spre artă îi va fi marcat de patru experienţe importante:

- sentimentul de a „se afla în tablou”,
- „întâlnirea” cu Rembrandt
- *Căpiţa de fân* a lui Monet
- Reprezentaţia cu *Lohengrin* de Wagner

Prima izbucneşte cu ocazia unei călătorii în nordul Rusiei, unde artistul descoperă pictura ţărănească şi casele

[43] Dora Vallier, *L’art abstrait*, Hachette littérature, 1980, pp. 23-27.
[44] H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L’art nu*, Encre marine, 2000, p. 166.

pictate în întregime în interior. Atunci are pentru prima oară sentimentul de a se afla în interiorul unei picturi, sentiment pe care-l va retrăi în bisericile moscovite. Fondatorul *Călăreţului Albastru, der Blaue Reiter* , va recunoaşte că originile artei sale abstracte ar trebui căutate în pictura religioasă a secolelor X-XIV, cât şi în pictura populară rusă[45] pe care o vede pentru prima oară în timpul călătoriei în nord. „Acolo, va scrie el, am învăţat a nu privi un tablou din exterior, ci a mă mişca, a trăi *în* tablou”[46]. Acest sentiment se găseşte la originea „necesităţii interioare” care va deveni esenţa întregii sale arte. *Căpiţa de fîn* îl face sa spună că este primul tablou pe care îl vede, datorită „punerii între paranteze” a subiectului lucrării pentru a nu da importanţă decât culorii.

Scrierile lui Paul Signac se pot afla la originea comparaţiei pe care artistul rus o face între muzică şi culoare. Pictura învaţă de la sunet modalitatea de a atinge o expresie total autonomă şi, în final, abstractă.

În lucrările cu teme romantice culorile trimit adeseori la sunete deoarece „tabloul se aseamănă unei orgi, are muzica în el”. Acţiunea culorilor asupra inconştientului şi implicaţiile pe care acestea le-ar putea avea în plan moral sunt tot influenţe ale lui Paul Signac. Divizionismul neo-impresionist (juxtapunerea petelor mici de culoare pură cu intenţia de a crea spectatorului *impresia* unei alte culori)

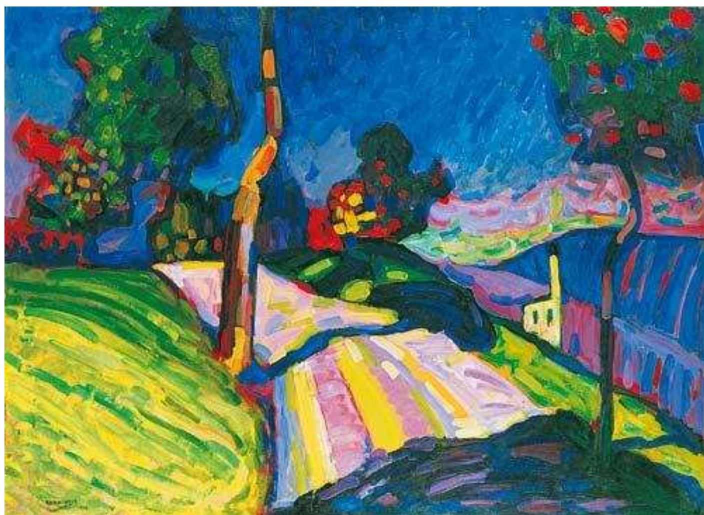
---

[45] Influenţa picturii populare asupra lui Kandinsky nu se va concretiza niciodată sub forma unei picturi „naive” sau „primitive” cum s-a întâmplat la Goncharova, Larionov sau Malevich.

[46] Kandinsky, *Scrisoare către Dezarrois*, citată de J. Hahl-Fontaine în *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 26.

poate trimite la fenomenologie: pictorul nu pictează fizic culoarea dorită, ci juxtapune culori pure, iar culoarea rezultată, amestecul, este doar un amestec optic, o impresie vizuală.

În tablourile de la Murnau pictorul încearcă să reprezinte „sufletul lucrurilor", rezonanţa lor. Pe pânză apare imaginea unei combustii spontane a obiectului, o dezintegrare a limitelor lui.



Wassily Kandinsky, *Murnau - Kohlgruberstrasse*, 1908

Începând cu 1909 Kandinsky începe să-şi intituleze lucrările *Impresii*, *Improvizaţii* şi *Compoziţii*. Primele sunt *impresii* directe ale naturii exterioare şi sunt exprimate atât prin desen cât şi prin culoare. *Improvizaţiile* sunt lucrări care se nasc plecând de la o stare interioară, iar

compoziţiile sunt lucrări abstracte, elaborate cu grijă, în urma a numeroase schiţe[47].

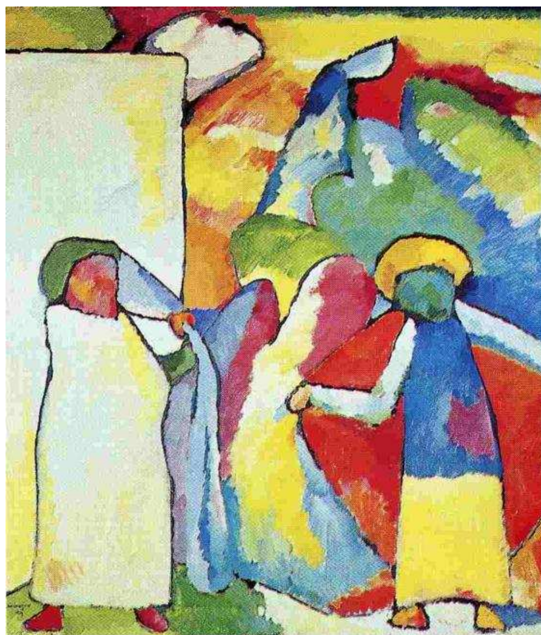


Wassily Kandinsky, *Impresie III* , 1911

Muzica se va afla la originea a numeroase pânze ale lui W. Kandinsky. Aşa se întâmplă cu tabloul intitulat *Impresie III* (1911) pictat după audiţia unui concert de Schönberg. În schiţe mai putem încă recunoaşte pianul şi publicul. O pată galbenă şi o mare pată neagră, a pianului cu coadă, domină opera finală. Despre galben W. Kandinsky va mărturisi că emană o căldură spirituală, că are o mişcare imanentă care este o tendinţă *spre* om. Galbenul, prins într-o formă geometrică, enervează şi

[47] J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 152.

manifestă un caracter de violenţă exprimat într-o culoare[48].


W. Kandinsky, *Improvizaţie 6,* 1910

Începuturile abstracţiei par să-şi aibă rădăcinile într-o experienţă povestită de către pictor în *Gesamelte Schrifte*. El mărturiseşte că a fost impresionat de propriul său tablou aşezat invers, pe care nu l-a recunoscut din primul moment. Nu a văzut decât „un tablou indescriptibil de frumos din care emana un adevărat foc interior”. Nu a perceput decât forme şi culori ce rămâneau de neînţeles.

---

48 Kandinsky, *Le spirituel dans l'art*, Ed. îngrijită de Ph. Sers, Paris, 1989, pp. 147-149.

A doua zi încercă să regăsească aceeaşi impresie, dar obiectele, chiar invers, se făceau recunoscute.

„Din acel moment, va mărturisi artistul, mi-am dat seama că obiectul nu era favorabil tablourilor mele”[49].

Aproape în acelaşi timp Robert Delanay are şi el impresia că obiectul face „rău” lucrării și renunţă la cubism, văzut ca o reminiscenţă a obiectului. Va mărturisi apoi:

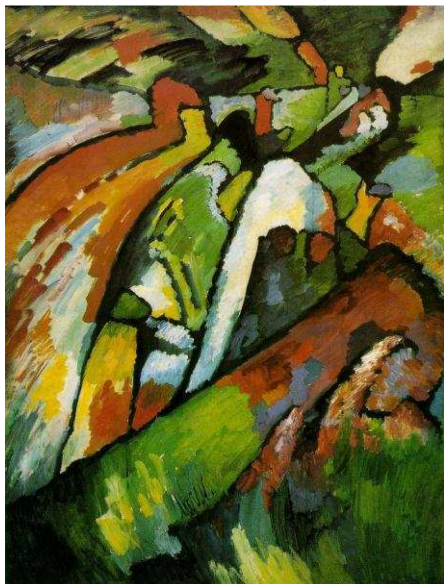
> „Am avut intenţia de a fonda aceste imagini obiective în ritmuri colorate. Dar aceste imagini erau de o altă natură. În cubism reminiscenţa obiectului nu deranja, deoarece cubismul este grafic: aranjamentele compoziţionale sunt lineare. Dar în culoare – care este dinamică şi de altă natură decât lineară – deranja. Atunci mi-a venit ideea să suprim imaginile văzute în realitate. Obiectele care vin (spre noi) întrerup opera colorată”[50].

Personajele și lucrurile primesc din ce în ce mai puţină importanţă în opera lui Kandinsky. Marile pete de culoare devin independente, fără contur, şi vor avea de acum înainte rolul principal, chiar dacă mai apar încă siluete umane.

---

[49] Kandinsky, *Gesamelte Schrifte*, Bern, 1980, citat de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993.

[50] Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 183.



W. Kandinsky, *Improvizaţie 7* (*Furtuna*), 1910

Perspectiva este definitiv abandonată, ca în lucrările *Judecata de Apoi* (1910), *Improvizaţie 5* (1910), *Compoziţie II* (1909), despre care Kandinsky spunea că este un tablou „fără temă”, ilustrând libera utilizare a culorilor, fără frica exigenţei perspectivale. In compoziţiile ulterioare nu doar culorile vor fi independente, ci chiar şi liniile.

În aceeaşi perioadă Robert Delaunay îşi dorea să „rupă linia ”.

Drumul lui Kandinsky spre arta abstractă este întrerupt de numeroase reveniri şi nu poate fi văzut ca o evoluţie în linie dreaptă. Chiar dacă în epocă exista o tendinţă generală spre abstracţie, totuşi fiecare pictor se simţea singur în căutările sale.



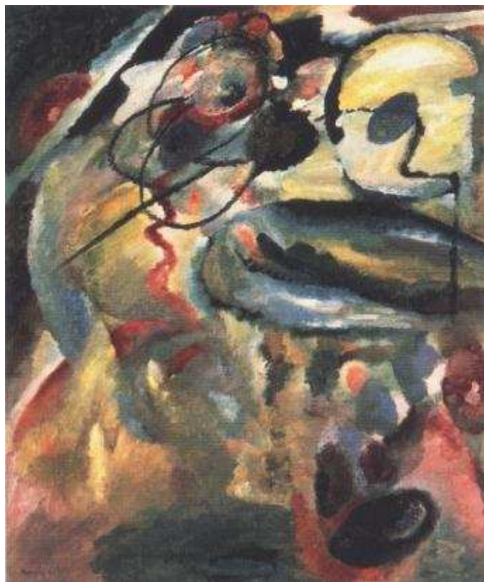
W. Kandinsky, *Prima acuarelă abstractă*, 1910

Raionismul lui Larionov şi Goncharova este inspirat de razele soarelui strecurându-se printre trunchiurile copacilor. P. Mondrian pleacă de la cubism pentru a ajunge la o abstracţie „încântător de profundă, dar totuşi limitată"[51].

Evoluţia lui Kandinsky porneşte de la reducţia formelor naturale pentru a ajunge în final la forme total noi, pur picturale. Renunţă definitiv la detalii, iar disoluţia şi deformarea formelor se accentuează progresiv spre eliminarea totală a obiectului. În privinţa aceasta Kandinsky scria:

---

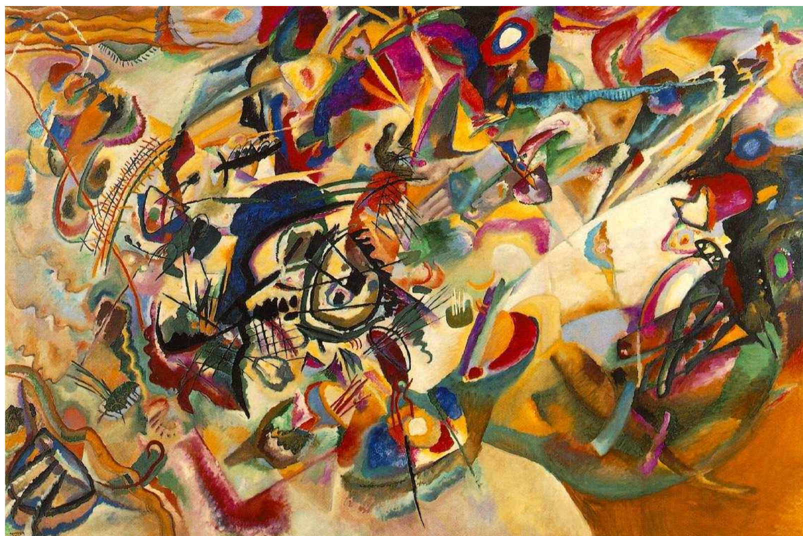
[51] J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 168.



W. Kandinsky, *Tablou cu cerc,* 1911

„Obiectul nu voia, nu trebuia să dispară încă din tablouri. Nu se poate maturiza o epocă în mod artificial. Şi nimic nu este mai periculos decât a forţa forma. Pulsul interior, spiritul creator, vor da naştere irepresibil formei necesară momentului. Putem filosofa asupra formei, o putem analiza, o putem chiar construi. Dar într-o operă de artă ea trebuie să se înscrie sieşi, să urmeze stadiul desăvârşirii care corespunde dezvoltării spiritului creator”[52].

[52] Kandinsky, *Gesamelte Schrifte*, Bern, 1980, citat de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky,* Marc Volkar Editeur, 1993.



W. Kandinsky, *Compoziţie 7*, 1913

Prima pictură abstractă, *Tablou cu cerc* (1911), pare neterminată. Centrul de greutate plasat în partea superioară lasă un spaţiu „vid" în partea inferioară, dând impresia de dezechilibru. Absenţa delimitării formelor creează un spaţiu ireal, acvatic, în totală opoziţie cu iluzia realităţii construite cu ajutorul perspectivei renascentiste. Totuşi, pictura abstractă a lui Kandinsky nu se rezumă la elemente care ar putea sugera doar bidimensionalitatea, în ciuda folosirii frecvente a grafismelor, aşa cum sunt liniile independente ce nu sunt contururi. Nu este vorba nici de un spaţiu iluzoriu de obiecte imaginare. Spaţialitatea în opera lui Kandinsky este dată mai degrabă de „mişcarea culorilor". Galbenul pare a veni spre noi în timp ce albastrul, dimpotrivă, se îndepărtează. Culorile creează spaţialitatea pânzei, iar „greutatea lor interioară este diferită". Se evită astfel platitudinea care ar putea duce la

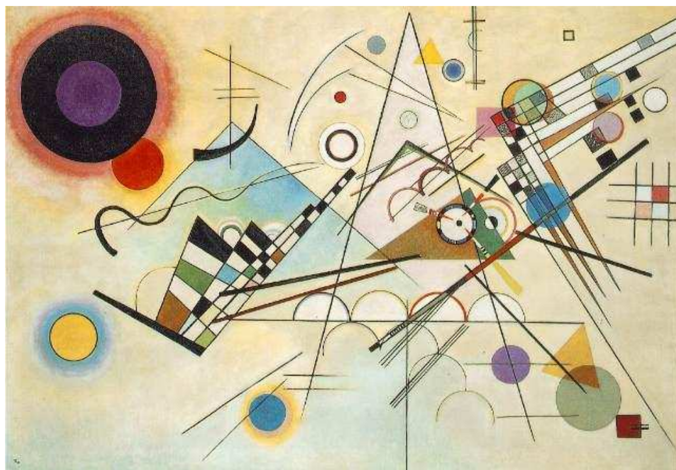
ornamental. Cu privire la acest spaţiu creat de ritmurile culorilor, Robert Delaunay crede că de acum înainte nu se mai vorbeşte de un raport cu spaţiul în calitatea sa de spaţiu vizual (spaţiu obiectiv al reprezentării). Raportul culorilor, intensitatea, vibraţia lor sunt calităţi care există independent, fără a sugera profunzimea spaţiului[53]. Ritmurile colorate şi ritmurile liniare comunică fără a fi subordonate unele altora. Spaţiul este implicat în ritmul culorilor, iar centrul arhitectonic al pânzei este bulversat prin amplasarea elementelor „grele" în partea de sus a lucrării, iar a celor „uşoare" în partea de jos.

Der Blaue Reiter[54], fondat de Kandinsky şi de Franz Marc, organizează două expoziţii, în decembrie 1911 şi martie 1912, şi nu urmăreşte în primul rând să faciliteze calea spre abstracţie, ci să ilustreze eliberarea artei. Ce este această libertate a artei este clar subliniat în analiza lui W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Sensul artei pure este determinat în raport cu ordinea naturii.

---

[53] Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, S.E.V.P.E., Paris, p. 231, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 183.

[54] Simbolismul numelui *Călăreţul albastru* trimite spre diferitele influenţe din arta lui Kandinsky: albastru este culoarea cerului şi a transcendenţei; cavalerul este o apariţie frecventă în pânzele lui sub chipul Sfîntului Gheorghe, al arcaşului sau al luptătorului; calul este un cadou al lui Poseidon făcut oamenilor şi ivit din mare, din apă, element care nu este compact în materialitatea sa; apa reprezintă în acelaşi timp inconştientul şi transcendenţa, căreia i se asociază totodată culoarea albastră. Calul este cunoscătorul căii spre tărâmul celest în mitologia hindusă şi urcă spre cer asemenea lui Ilie în atelajul său. În *Spiritualul în artă* calul este imaginea forţei, a vitezei şi a voinţei umane.



W. Kandinsky, *CompoziţieVIII*, 1923

Libertatea artei pure reprezintă o necesitate interioară inaccesibilă oricăror contingenţe ocazionale sau subiective. *Der Blaue Reiter* se distinge astfel ca o mişcare hotărâtă şi fecundă pentru „eliberarea picturii europene de naturalism şi academism, şi pentru impunerea, alături de curentele care reclamă o pictură în totalitate plastică, a unui curent poetic de o intensitate deosebită"[55].

În creaţia din perioada *Bauhaus* se observă o renunţare la utilizarea culorilor şi o întoarcere spre linie, care capătă de acum înainte o importanţă majoră. În desenele de la Weimar şi Dessau linia devine „armura

[55] Marcel Brion citat de Valentin Marcadé în *Le renouveau de l'art pictural russe*, Ed. L'Age d'Homme, 1971, p. 156.

tehnică şi spirituală a picturii”[56]. Spiritualitatea construcţiilor matematice caracterizează operele până spre 1933. Mişcarea culorilor este eclipsată de dinamica liniei. Pictorul va fi mândru să poată explica operele într-o manieră constructivă (spre deosebire de impresioniştii puri care erau mândri să nu poată explica nimic). „Suntem în pragul epocii creaţiei utile”, scria W. Kandinsky, rezumând estetica *Bauhaus*- ului.



W. Kandinsky, *Compoziție IX*, 1936

Elaborând textul *Spiritualul în artă*, W. Kandinsky mărturisea: „cobor cu atenţie în mine însumi pentru a judeca efectul culorilor asupra sufletului”. În scrierile sale teoretice artistul este convins de „a fi deschis picturii calea spre o evoluţie nouă, frumoasă şi plină de infinite

[56] H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l’art nu*, Encre marine, 2000, p. 186.

posibilităţi”[57]. Naşterea unei opere este determinată de spiritul creator desemnat ca spirit abstract care „găseşte acces la suflet … şi provoacă o dorinţă puternică, un puseu interior”. Acest puseu este începutul creaţiei unei noi opere în spiritul uman. „Începând din acest moment, conştient sau inconştient, omul încearcă să găsească pentru opera nouă care trăieşte în el sub o formă spirituală, o formă materială”[58].


W. Kandinsky, *Compoziţie X*, 1939

Opera de artă nu este o înfrumuseţare a lumii. Ea ia naştere din această necesitate interioară. Realizarea spiritualului în artă trebuie să fie înţeles ca un act al unei noi renaşteri interioare. Dar această interioritate nu este închisă în ea însăşi. Ea este deschidere şi „comunicare

---

[57] Kandinsky, *Scrisoare către Gabrielle Münter*, citată de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 172.
[58] Kandinsky, *Sur la Question de la forme*, în *Almanach du Blaue Reiter*, Klincksieck, Paris, 1981, p. 192.

directă cu sensul interior al naturii"[59]. Trebuie să asculţi „sunetul lumii întregi aşa cum este ea", trebuie să ajungi la sufletul însuşi al lucrurilor şi să înţelegi materia ca pe o peliculă subţire între om şi spirit. Înfrumuseţarea lumii, frumuseţea exterioară împiedică privirea să pătrundă transparenţa materiei şi să ajungă la „sufletul obiectului". Sunetul interior al tabloului izbucneşte în arta abstractă, care mai întâi renunţă la înfrumuseţarea lumii, iar apoi renunţă la lumea însăşi văzută ca obiect.

Sarcina „adevăratei abstracţii", a „adevăratului realism" este de a reda formele lor însele, de a le reda realităţii.

> „În adevăratul realism nu obiectul însuşi sau învelişul său exterior sunt importante, ci viaţa sa, sonoritatea sa interioară. Formele abstracte (liniile, suprafeţele, petele de culoare) nu au importanţă prin ele însele ci prin sunetul lor interior, prin viaţa lor"[60].

Kandinsky consideră că elementul interior, care este emoţia spiritului artistului, „este capabil să trezească în sufletul spectatorului o emoţie asemănătoare (…). Sentimentul este o punte între imaterial şi material (artist) şi între material şi imaterial"[61].

---

[59] H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 176.

[60] Kandinsky, *Uber die Formfrage*, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 178.

[61] . Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 180.

Necesitatea interioară este conştiinţa care însoţeşte modalitatea de expresie artistică. Această voce interioară capătă cu atât mai multă importanţă cu cât se îndepărtează de reprezentarea mimetică, deoarece culorile şi formele nu mai sunt supuse legilor de imitare a naturii.

În opera lui Kandinsky raportul între conţinut şi formă, între interior şi exterior este întotdeauna favorabil primului termen.

> „Elementul interior al operei este conţinutul. Pentru ca un conţinut, care nu are pentru început decât o viaţă ‚abstractă', să devină o operă, trebuie ca al doilea element – cel exterior – să fie gata a se materializa. De aceea conţinutul este în căutarea unei modalităţi de exprimare, a unei forme materiale".

Despre această formă materială, expresie a unui conţinut, Kandinsky va afirma că trebuie „lăsată să acţioneze asupra ei însăşi. Forma reprezintă mult, dar doar în calitate de mijloc (de modalitate de exprimare, n.n.); în acelaşi timp ea nu este nimic, (…) este vidă"[62]. Preeminenţa spiritualului asupra materialului în artă este subliniată şi într-un număr din *Apollon* unde W. Kandinsky vorbeşte despre creaţia viitorului ca despre o compoziţie „pură şi exclusiv picturală, fondată pe descoperirea legii, a combinării mişcării, a consonanţelor

[62] Kandinsky, *Scrisoare către Gabrielle Münter*, citată de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 174.

şi disonanţelor formelor, o compoziţie a desenului şi a culorii”[63].

§3. Abstracţie şi *Einfühlung*

În 1908 apare la München *Abstraktion und Einfühlung* de W.Worringer, la acelaşi editor unde, câţiva ani mai târziu, în 1911, va apărea *Spiritualul în artă*. Esteticianul german pleacă de la concepţia lui Th. Lipps care consideră arta ca *Einfühlung*, empatie, „comunicare intuitivă cu lumea”. W. Worringer limitează această caracteristică doar la o parte din arta antică şi la arta europeană începută în Renaştere, şi găseşte un pandant în artele abstracţiei. Ideii vehiculate în epocă, după care dincolo şi dincoace de realismul clasic, arta ar fi doar regresie, el îi opune ideea artei geometrice, abstracte. Dincolo de orice artă, W. Woringer vede o nevoie psihică profundă, care este universală şi se află atât la originea conceptului de *Einfühlun*g cît şi a celui de *Abstraktion*. *Einfühlun*g era, pentru Th. Lipps, „o tendinţă panteistă proprie naturii umane de a se face una cu lumea”. Contemplaţia estetică este „bucurie obiectivată a sinelui”. Empatia cu obiectul trimite la plăcerea estetică. Pentru Th. Lipps „forma unui obiect este întotdeauna ceva format de mine, e activitatea mea interioară”. Nu putem vorbi de un obiect sensibil dat, în sine, deoarece atâta

[63] *Apollon*, ianuarie 1909, Nr. 4, p. 16, citat și de Valentin Marcadé în *Le renouveau de l’art pictural russe*, Ed. L’Age d’Homme, 1971, p. 151.

timp cât el există pentru mine – şi nu poate fi vorba decât de astfel de obiecte – el este pătruns de activitatea mea interioară[64].

Worringer introduce, în urma lui Alois Riegl, conceptul de *voinţă artistică absolută*, iar arta nu mai este *putinţă de a face*, cum era gândită până atunci, ci *voinţă de a face*. În analiza formei nu se mai pleacă de la obiect, ci de la subiect. Esteticianul german abordează forma din interior, ca pe o interioritate şi nu ca pe un rezultat. Conceptul de *Einfühlun*g este conceput ca o stare de simpatie, unde sentimentul leagă fiinţa umană cu lumea înconjurătoare. Este unirea între înăuntru şi în afară. Puterea creatoare a omului stă în posibilitatea de a se face una cu realul. În *Einfühlun*g omul domină lumea exterioară, înconjurătoare, iar raţionalitatea îl ajută să depăşească frica instinctivă pe care i-o creează natura. Noutatea pe care o aduce W. Worringer în concepţia estetică a epocii sale este abstracţia. Pentru el, *Einfühlun*g nu este, aşa cum era pentru Th. Lipps, singura posibilitate a omului de a reacţiona în faţa naturii. El descoperă în mentalitatea orientalilor, şi chiar a medievalilor nord europeni, sentimentul fricii, al angoasei în faţa imensităţii naturii, sentiment ce se materializează într-o artă total diferită de clasicism, unde domina *Einfühlun*g, şi anume arta abstracţiei. Dacă *Einfühlun*g era văzut ca un „raport fericit şi panteist de încredere între om şi fenomenele naturii”, tendinţa spre abstracţie se naşte dintr-un comportament psihic faţă de cosmos, din sentimentul lumii. Ea este consecinţa unei „profunde perturbări

---

[64] Th. Lipps, în W. Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, L’esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 44.

interioare cauzată de fenomenele lumii exterioare" şi corespunde în domeniul religios unei „coloraţii puternic transcendentale a oricărei reprezentări". Este vorba de o „enormă anxietate spirituală", iar acest sentiment de angoasă (*Angst*) în faţa spaţiului „poate, de asemenea, să fie considerat ca rădăcină a creaţiei artistice". Popoarele orientale nu se „identifică în lucrurile exterioare pentru a-şi afla acolo bucuria" deoarece instinctul relativităţii fiinţării le determină să vadă în lumea exterioară „vălul scânteietor al Mayei". Ele sunt apoi tentate de a se smulge din arbitrar şi din contingentul aparent şi de a se îndrepta spre etern, apropiindu-l de formele abstracte, şi astfel obţinând „un punct fix în sânul aparenţelor mişcătoare". Obiectul este smuls din contingenţă, din „jocul alternanţelor fără sfârşit ale fiinţei" şi este redat imuabil şi absolut. „Atunci când ajung aici, aceste popoare (orientale) experimentează fericirea şi imponderabilitatea pe care nouă, occidentalilor, ni le procură frumuseţea formei organice încărcate de viaţă"[65].

Abstracţia este eliberarea din contingenţa umană în general, din arbitrar, spre contemplarea necesarului şi imuabilului. Despre această lume relativă şi vizibilă, Schopenhauer spunea că este „opera Mayei, o încântare provocată, o aparenţă lipsită de consistenţă şi de esenţă, comparabilă iluziei optice şi visului, un văl ce înfăşoară conştiinţa umană, ceva despre care este fals să spunem şi că există şi că nu există"[66].

---

[65] W. Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 49-54.

[66] Scopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, P.U.F., 1966, p. 525.

Einfühlung şi *Abstraktion* sunt, după W. Woringer, două manifestări exterioare ale aceleiaşi nevoi psihice, ale aceleiaşi „voinţe artistice absolute” care se află la originea tuturor manifestărilor artistice. Faptul de a fi determinată de o profundă nevoie spirituală conferă artei „o importanţă aproape egală cu cea a religiei”. „Sentimentul cosmic” al religiei, „starea psihică în care se găseşte de fiecare dată umanitatea faţă în faţă cu manifestările lumii exterioare”, sunt incluse în constituirea voinţei artistice absolute, găsindu-şi exteriorizarea în opera de artă. Toate stilurile în artă nu sunt decât grade diferite ale acestui sentiment cosmic şi fiecare stil este pentru umanitatea care l-a creat „cea mai înaltă treaptă a fericirii”. „Valoarea unei opere de artă, ceea ce noi numim frumuseţe, spune Worringer, ţine în mare de capacitatea sa de a ne face fericiţi”.

Voinţa artistică se află atât în spatele abstracţiei cât şi a sentimentului de *Einfühlung*. Diferenţa este că în *Einfühlung* voinţa „înclină spre naturalism în sensul elevat, spre adevăratul organic, spre viaţă” pe când în abstracţie ea este dirijată mai degrabă spre „cristalin”, spre lumea anorganică, spre geometric şi matematic[67]. Liniile drepte şi aspre, formele „moarte” şi cristalizate ale abstracţiei sunt singurele capabile să transcendă realul, incertitudinea existenţei resimţită ca ameninţare. Abstracţia văzută ca o căutare a legilor absolute, ca o matematică, trimite spre romantism şi spre Novalis care credea că matematica este cea mai înaltă formă a artei, că

---

[67] W. Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 50-54.

„viaţa zeilor este o matematică" şi că „pura matematică este religie"[68].

Concepţia lui W. Worringer asupra abstracţiei poate fi asemănată cu cea a lui Mondrian, pentru că neo-plasticismul, „noua imagine a lumii", „noua împlinire a formei" îi dă acestuia din urmă puterea de a se „ridica deasupra contingentului şi de a se menţine în esenţial". În arta sa, pictorul olandez a „atins o expresie universală care coincide cu esenţa picturii"[69].

Dar dacă am încerca să facem o comparaţie între abstracţia lui W. Kandinsky şi concepţia despre abstracţie a lui Worringer, am ajunge la concluzia că cele două modalităţi sunt, dacă nu opuse, cel puţin diferite. La fel ca şi W. Worringer, W. Kandinsky vede o foarte mare diferenţă între arta Orientului şi cea a Occidentului şi exprimă aceste idei în numărul 4 al revistei *Apollon,* vorbind despre expoziţia *Arta Orientului*. Arta orientală poate să aducă în lumină câteva trăsături ale operelor occidentale deoarece, în ciuda diversităţii, arta Orientului are totuşi o dominantă, o „*notă interioară* comună tuturor lucrărilor. Occidentul, dimpotrivă, s-a îndepărtat de interior spre exterior"[70]. W. Kandinsky aduce în Occident, prin apartenenţa sa la o cultură estică, tendinţa spre interioritate. El face o sinteză, deoarece arta sa abstractă nu este lipsită de viaţă, nu este o formă moartă. Realizează concilierea între *Einfühlun*g şi *Abstraktion*.

---

[68] Novalis, *Oeuvres complète*, Gallimard, 1975, t.II, p. 383.

[69] Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette litérature, 1980, pp. 118-120.

[70] *Apollon*, ianuarie 1909, Nr. 4, pp. 30-31 , citat de Valentin Marcadé în *Le renouveau de l'art pictural russe*, Ed. L'Age d'Homme, 1971, p. 150.

Pictorul rus a cunoscut teoria despre *Einfühlun*g a lui Th. Lipps, iar propria sa teorie despre artă poate sa-şi aibă aici originea. Pentru Th. Lipps:

> „toată plăcerea estetică este plăcere obiectivată a sinelui. Valoarea unei linii, a unei forme are, pentru noi, valoarea vieţii pe care acestea o înglobează. Ele nu-şi datorează frumuseţea decât sentimentului vital. (...) Liniile şi formele pot exprima bucuria, durerea, melancolia (…) sau pot fi traversate de interioritatea gândirii, a obsesiei, a meditaţiei (…) este o privire în îndepărtarea foarte vastă, mai exact o privire în profunzimea a ceea ce este specific sufletului şi spiritului”[71].

Pentru W. Kandinsky frumosul este ceea ce provine dintr-o necesitate interioară a spiritului, frumosul este ceea ce este frumos interior. El inversează conceptul de *Einfühlun*g al lui W. Worringer, restrâns doar la domeniul realismului clasic, şi fondează pe el pictura abstractă[72].

---

[71] Th. Lipps, *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, citat de Dora Vallier în prefaţa la W. Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, L’esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 28.

[72] Dora Vallier, prefaţa la W. Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, L’esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 28.

§4. „Descoperirea lui Kandinsky”

În analiza făcută artei lui W. Kandinsky, Michel Henry consideră că pictura abstractă include posibilitatea de a ne conduce „la sursa oricărei picturi”, „la originea sa – nu la originea istorică pierdută în noapte, ci la fundamentul mereu prezent şi mereu activ, la sursa eternă a oricărei creaţii”. Arta este „o cunoaştere veritabilă, ’metafizică’, susceptibilă de a trece dincolo de aparenţele exterioare ale fenomenelor pentru a ne livra esenţele intime”[73]. Pictura îndeplineşte revelaţia ultimă. Filosoful francez porneşte, în analiza sa, de la două concepte fundamentale pentru autorul *Spiritualului în artă*, interioritatea şi exterioritatea[74]. Exterioritatea este manifestarea, vizibilitatea, lumea. Interioritatea, care i se opune, are un cu totul alt mod de a se da, „mai vechi, mai radical”. Interioritatea nu se va arăta niciodată în modul în care ceva este în faţa noastră şi poate fi văzut. Ea este „invizibilă” şi „nu se lasă niciodată văzută într-o lume şi

[73] Michel Henry, *Voir l’invisible, sur Kandinsky*, Ed. François Bourin, Paris, 1988, pp. 12-18.

[74] În comentariul ultimelor opere ale lui Kandinsky, în cartea Jélénei Hahl-Fontaine, Michel Henry consideră că dualitatea interioritate-exterioritate reprezintă un demers fenomenologic. Cercetările fenomenologice originare, ale lui E. Husserl şi M. Heidegger, au loc cam în aceeaşi perioadă. Cei doi filosofi îşi fondează cercetarea pe fenomenul percepţiei, pe fenomenul lumii. Fenomenul este ceea ce se arată, ceea ce vine la lumină, vizibilul.

nici în maniera unei lumi”. Interioritatea se percepe în modul în care se percepe viaţa:

> „Viaţa se simte şi se experimentează pe sine în mod imediat în aşa fel încât ea coincide cu sine în fiecare punct al fiinţei sale şi, scufundată în întregime în sine şi epuizându-se în acest sentiment de sine, se împlineşte ca un *pathos*”[75].


W. Kandinsky, *Mişcare I*, 1935

Putem interpreta opera lui Kandinsky din punct de vedere fenomenologic, dar fenomenul care se arată pe pânzele sale nu este vizibilul. El este revelaţia unei lumi esenţiale şi anterioare, lumea vieţii care se împlineşte în noi, care este o viaţă invizibilă şi care defineşte natura noastră veritabilă, spiritul nostru. Arta nu mai reprezintă lumea vizibilă ci invizibilul. Ea vizează esenţa ultimă a lucrurilor şi se raportează la viaţă. Mijloacele

---

[75] Michel Henry, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Ed. François Bourin, Paris, 1988, pp. 12-18.

pentru a ajunge aici sunt elementele picturale, formele şi culorile. Aparent sunt „lucruri" vizibile, dar descoperirea lui Kandinsky, după părerea lui M. Henry, este că aceste culori şi aceste forme care determină vizibilitatea unui tablou sunt totuşi invizibile: „aceasta este intuiţia abisală, deconcertantă a lui Kandinsky"[76].

În analiza pe care pictorul o face elementelor picturale, culori şi forme, se poate vedea întotdeauna dualitatea exterior – interior, vizibil – invizibil. Exterioritatea culorii este o zonă de lumină asupra căreia glisează privirea ca asupra unui lucru. Dar culoarea nu este un lucru, ea este, ca şi durerea sau frigul, o senzaţie, „o modalitate a sufletului nostru" (R. Descartes). Fiinţa veritabilă a culorii este o impresie a invizibilului. A picta o culoare înseamnă a picta această impresie. Astfel, roşul este impresia vieţii, albastrul impresia păcii şi a unei îndepărtări treptate, galbenul este o agresiune care ameninţă şi vine spre noi. Sentimentul culorilor nu este legat de o individualitate restrânsă. El este „esenţa, carnea senzorială" a culorii care ea însăşi este impresie, fragment al subiectivităţii noastre trăite. Ceea ce noi vedem este „proiecţia exterioară, mundană, ‚noematică' a acestei culori impresionale, subiective, patetice, care-şi are lăcaşul în viaţa noastră invizibilă"[77].

Forma este de asemenea o dualitate: exterioară – desenul, conturul pe care îl putem urmări pe hârtie sau pe pânză; interioară – forţa care este în realitate această

---

[76] Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres*, dans *Kandinsky*, de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 375.

[77] Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres, Ibidem*, p. 377.

formă, forţă care „locuieşte viaţa noastră, care este mişcarea acesteia, pulsul, dorinţa”[78]. Combinaţiile formelor nu sunt decât traducerea acestor forţe, expresia emoţiei spiritului nostru: punctul este forma cea mai simplă, este „deja o forţă concentrică refuzând spaţiul, revenind asupra ei însăşi, invulnerabilă”[79].



W. Kandinsky, *Forme capricioase*, 1937

Reducţia fenomenologică husserliană este, după M. Henry, şi reducţia implicată în percepţia culorilor şi a formelor receptate în picturalitatea lor pură, în ele însele, prin ele însele, în afara ansamblului semnificaţiilor obiective şi de utilitate care compun universul exterior. Reducţia husserliană care pune între paranteze ansamblul semnificaţiilor, „transcendentul”, lumea ordinară, vizând să găsească ceea ce, din această lume, ne este în mod real dat, pare a fi şi sarcina picturii, a face simţite apariţiile

[78] *Ibidem*.
[79] *Ibidem*.

sensibile ale culorilor. Eliminarea obiectului şi a figurativului din arta abstractă readuce pictura la elementele sale proprii. Experienţa pură a culorii şi a formei nu are altă vizare intenţională decât pe ea însăşi. Culorile şi formele artei abstracte nu trimit la nimic, nimic din această lume nu le poate fi atribuit.

Nu vom vedea nimic în pânzele abstracte atâta timp cât vom încerca să le descoperim arta cu ajutorul cunoştinţelor obiective, ştiinţifice. Pentru a ajunge la esenţa ascunsă a lucrurilor trebuie să se renunţe la „lumina” raţionalităţii. În *Victorie asupra soarelui* (opera lui M. Matiuchin cu decorurile lui K. Malevich), această lumină a raţionalităţii trebuia să fie înfrântă pentru a ajunge la o cunoaştere mai profundă, la viaţa invizibilă. În această esenţă a vieţii culorile şi formele îşi găsesc esenţa proprie. Ele sunt în mod originar „impresie şi formă, pathos şi dinamism”. În pânzele lui Kandinsky nu se găseşte nici un arhetip vizibil, nu se vede nimic, deoarece „esenţialul nu poate fi niciodată văzut. El nu poate fi decât experimentat în noi (…) În timp ce privim, o altă revelaţie se naşte în noi”[80]. Această impresie nouă, această forţă a culorilor lui W. Kandinsky, „debarasate de orice relaţie cu claritatea unei lumi, cu inteligibilitatea unui sens”, trimit la Noapte, la „sonoritate interioară”, la „tonalitate”, la „vibraţia sufletului nostru”[81]. Trebuie abandonată gândirea omului de ştiinţă pentru a putea cunoaşte misterul. „Arta ocroteşte misterul şi nu are alt

---

[80] Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres, Ibidem*, p. 380.

[81] *Ibidem.*

scop decât a ne conduce spre el ca spre ceea ce este singurul important: la esenţa vieţii noastre invizibile”[82].



W. Kandinsky, *Compoziţie*, 1940

Dacă toată pictura are acest scop, atunci ajungem la concluzia că „toată pictura este abstractă”[83]. Întreaga pictură este făcută din culori şi forme, dar „scopul său nu este niciodată vizibilul”[84], ci dezvăluirea temei adevărate, misterului vieţii. Mijloacele acestei revelaţii sunt culorile şi formele pure, iar substanţa lor sunt fragmentele vieţii, ale dinamismului său exaltat”[85].

Această dualitate interior – exterior nu caracterizează doar elementele picturale. Ea priveşte şi lucrurile lumii, întregul univers. Peste tot există un aspect exterior care se

[82] *Ibidem.*
[83] *Ibidem.*
[84] *Ibidem.*
[85] *Ibidem.*

oferă privirii noastre, dar şi o latură interioară care „pătrunde în viaţa nocturnă a sufletului nostru, acolo găsindu-şi rezonanţa, sonoritatea interioară, tonalitatea”[86]. În acest fel „tot universul se aseamănă unei picturi abstracte”[87].

Toate lucrurile care ne înconjoară, cu formele, culorile, aspectul lor exterior, trezesc în noi senzaţii, emoţii şi sentimente. În acest context înţelegem concepţia lui Kandinsky după care

> „pictorul trebuie să asculte sunetul lumii pentru că el rezonează şi nimic nu e mut. Urechea trebuie să asculte acel lucru de care ea are nevoie. Şi ceea ce ea are nevoie este frumosul şi adevărul. De aceea nu există o frumuseţe şi un adevăr unic. Sunt atâtea câte suflete sunt”[88].

Dar influenţa aceasta pe care o au asupra noastră lucrurile care ne înconjoară ne rămâne de cele mai multe ori necunoscută. Diferenţa între obiectele naturale sau peisajele reale şi tablourile abstracte este că operele de artă ne obligă să remarcăm, ne fac conştienţi de puterea pe care formele şi culorile le au in influenţarea noastră. În univers, în lumea naturală ne găsim adesea ca în mijlocul unei picturi abstracte, dar ceea ce ne împiedică să percepem lucrurile în felul acesta este semnificaţia, *sensul* heideggerian pe care îl aplicăm fiecărui obiect chiar din

---

[86] *Ibidem.*
[87] *Ibidem.*
[88] Kandinsky, *Scrisoare către Gabrielle Münter*, citată de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 174.

momentul perceperii lui. Aceste ne împiedică să vedem în jurul nostru doar forme şi culori în sine. Totuşi, linii şi curbe, unghiuri drepte, obtuze, ascuţite, culori care ar putea să ne provoace adesea stări de pace, de linişte, de mânie sau de spaimă, se găsesc mereu în jurul nostru. Nu le vedem însă niciodată ca linii, culori, curbe sau unghiuri în sine, din cauza apartenenţei lor la un obiect al cărui *sens*, al cürui înţeles ne este deja cunoscut. Nu vom vedea mai întâi culoarea (verde, a unui scaun, de exemplu), ca pe o culoare în sine. Ea va rămâne mereu culoarea *scaunului*.



W. Kandinsky, *Compoziţie*, 1944

Pentru a percepe şi a resimţi influenţa lumii înconjurătoare ar trebui să privim orice lucru ca şi cum l-am vedea pentru prima oară, fără a aplica obiectelor sensul, raţiunea lor de a fi. Am putea atunci descoperi universul doar ca linii, forme şi culori. Nu am mai

remarca semnificaţia obiectelor ci aparenţa lor „impresională”. Ne-am afla în faţa lumii ca în faţa unei pânze abstracte, pentru că în faţa unei picturi abstracte nu este nimic de văzut, nimic de recunoscut: doar culorile şi formele care acţionează asupra spiritului nostru.

Sensul obiectelor este cel care ne împiedică să percepem tot universul ca pe o pictură abstractă, iar pictura abstractă este cea care renunţă la orice sens pentru a nu recurge decât la sentimentul pur. Doar în faţa unei picturi abstracte *recunoaştem* că nu este nimic de recunoscut. În faţa unei abstracţii nu putem decât *simţi*. Aceasta face diferenţa radicală între o operă de artă şi lucrurile care nu sunt aşa ceva: o operă de artă ne face *conştienţi* de emoţiile pe care culorile şi formele ni le provoacă. Din acest motiv Serge Fouchereau crede că *Pătratul negru* din opera suprematistă a lui Malevich nu are alt sens decât el însuşi. „Pătratul negru nu semnifică nimic. El *este*.” În ceea ce priveşte pânza *Pătrat alb pe fond alb* – care nu reprezintă o tensiune prin contrast, ci o tensiune interioară – nu trebuie interpretată ca o meditaţie asupra vieţii sau a cotidianului. Este vorba de „contemplarea senzaţiei însăşi”[89].

Suprematismul desemnează o nouă cosmogonie non-figurativă şi o realitate suprasensibilă. El este senzaţie pură, „senzaţie cosmică, ritmul emoţiei”[90], mişcarea. În această privinţă K. Malevich scria în *O lume fără obiect*, din 1922, că „suprematismul a arătat că reprezentarea mişcării se află la originea a tot (ce există). Astfel tot ce este înţeles ca materialitate şi suprafaţă este de fapt

---

[89] Simmen, K. Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, Sa vie et son oeuvre*, Ed. Konemann, 2000, p.62.
[90] *Ibidem*, p. 45.

mişcare care rezultă din senzaţie". W. Kandinsky era de părere că

> „opera de artă veritabilă se naşte din ‚artist' – creaţie misterioasă, enigmatică, mistică. Ea se detaşează de el şi capătă o viaţă autonomă, devine o personalitate, un subiect independent, animat de un suflu spiritual, un subiect animat de o existenţă reală, o fiinţă. Ea nu este un fenomen întâmplător care apare indiferent aici sau acolo, în lumea spirituală. Ca orice fiinţă vie, ea este înzestrată cu putere activă, forţa sa creatoare nu se epuizează. Ea trăieşte, acţionează, participă la crearea atmosferei spirituale"[91].

Astfel, opera, născută din sentiment, din senzaţie şi din viaţă, îşi începe, după ce a fost terminată, o existenţă eliberată de cea a artistului care a creat-o.

§5. Arta – imitare a ordinii universale, a formelor absolute la P. Mondrian

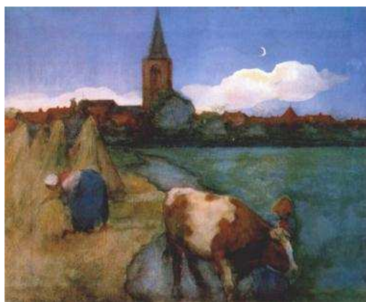
În scrierile lui P. Mondrian se întâlneşte adesea, ca un laitmotiv, cuvântul *denaturalizare*. Cum ar trebui să-l înţelegem? Pictorul olandez vede denaturalizarea ca pe o cale spre abstracţie. Ideile lui W. Worringer ar putea să ne aducă unele clarificări în această privinţă. Dacă sentimentul apartenenţei la natură se găseşte, pentru

---

[91] W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoel, 1989, p.179.

Worringer, la originea artei figurative, dimpotrivă, frica de natură şi senzaţia de a nu-i aparţine, provoacă în om tendinţa de a se îndepărta şi de a cerceta o altă lume, nenaturală, supranaturală, transcendentă.

Denaturalizarea lui P. Mondrian, necesară pentru a atinge abstracţia, este de asemenea o respingere a lumii naturale şi o apropiere de esenţe, de ideal, de absolut. Curentul artistic generat de P. Mondrian, *Neoplasticism*, creează o pictură care este un echivalent al naturii, fără însă a o reproduce. În această privinţă P. Mondrian credea că lucrurile ne dau totul dar reproducerea lor nu ne dă nimic.



P. Mondrian, *Vedere din Winterswijk*, 1898-1899



P. Mondrian, *Moară roşie la apus*, 1908

Această îndepărtare de natură este determinată la P. Mondrian de educaţia în religia protestantă şi de tentaţia de a deveni preot. Ideile înrădăcinate în copilărie, după care natura, contingenţa erau considerate ceva periculos, vor influenţa mentalitatea picturală a olandezului. Trebuie să iei distanţă de lumea sensibilă, să o consideri ca pe o

lume iluzorie, o lume a aparenţelor, pentru a putea avea acces la veritabila lume superioară, abstractă. „Aparenţa formelor naturale se schimbă, dar realitatea este imuabilă”[92]. (Malevich vedea şi el un antagonism între om şi natură).

Având aceste convingeri, alegerea de a deveni pictor a pus pentru P. Mondrian câteva probleme de principiu. Idealul său era de a atinge lumea spirituală şi, deci, de a o respinge pe cea materială. Dar pictura este, înainte de toate, ceva ce ţine de materialitate, de concret (pânze, şasiu, culori). În plus, în epocă pictura era văzută, în general, ca o oglindă a naturii, o reproducere mai mult sau mai puţin exactă – dar totuşi o reproducere – a lumii materiale. Alegând arta, P. Mondrian trebuie să concilieze ideile sale de aspiraţie spre absolut cu principiile picturale. Estetica şi etica, frumosul şi binele trebuie să se alăture în tablourile sale. Dorinţa sa de tinereţe de a deveni preot îl determină să apropie arta (văzută ca o plăcere culpabilă) de spiritul calvinist, puritan. Pentru ca frumosul şi binele să fie una, artistul împinge forma spre „cea mai mare puritate posibilă”. Aşa se naşte abstracţia.

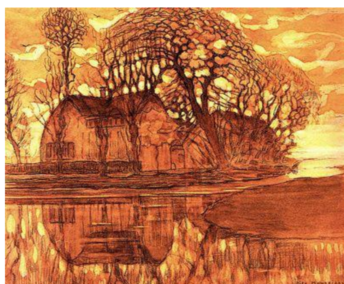
Ca urmare a acestor principii, nu mai uimeşte faptul că P. Mondrian susţine că

> „apariţia naturală, forma, culoarea naturală, ritmul natural, înseşi raporturile naturale, în cea mai mare parte, exprimă tragicul (…) Orice sentiment uman, orice dorinţă particulară, într-un cuvânt orice modalitate de ataşament, conduc la

[92] France Farago, *L'art*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 134.

reprezentarea tragică şi fac imposibilă puritatea plastică a liniştii"[93].

Esoterismul, cât şi scrierile anumitor filosofi neo-platonicieni care consideră natura ca o aparenţă iluzorie, în spatele căreia se ascunde adevărata realitate, îl vor atrage pe pictor. La fel şi doctrinele teosofice, care îi vor influenţa concepţiile şi îl vor conduce spre înţelegerea artei ca drum iniţiatic. Teosofia susţine că lumea fizică şi emotivă trebuie depăşite pentru a atinge lumea mentală.



Piet Mondrian, *Fermă la Duivendrecht,* 1916



P. Mondrian, *Copac roşu,* 1908

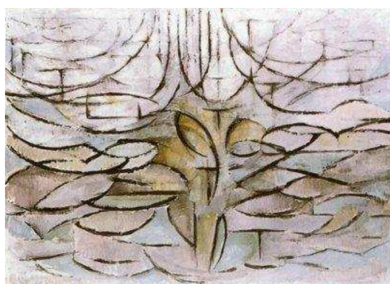
Văzută ca un mijloc de realizare al acestui ideal, pictura găseşte în reducţia geometrică a cubismului soluţia pentru a se îndepărta progresiv de realitatea fenomenală, şi rezolvă paradoxul de a face vizibil invizibilul, realitatea *noumenală*. Liniile şi culorile nu reprezintă obiecte, ele sunt o „reprezentare directă a spaţiului"[94].

---

[93] Mondrian citat de Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, p. 90.

[94] France Farago, *L'art*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 134.

În ceea ce priveşte strict evoluţia picturală, Dora Vallier crede că trei evenimente sunt decisive pentru arta lui P. Mondrian: ezitarea între a fi pictor şi a fi preot, influenţa teosofiei şi descoperirea cubismului. Din moment ce ia calea artei, drumul său spre abstracţie este conturat, fără ezitări sau întoarceri. Se îndepărtează din ce în ce mai mult de natural, încercând să găsească în artă universalul şi absolutul din religia sa. Lumea aparenţelor este refuzată pentru a atinge unirea cu Dumnezeu.



P. Mondrian, *Măr înflorit*, 1912



P. Mondrian, *Copac gri*, 1912

Arta sa cunoaşte diferite faze: neo-impresionism, poantilism, fauvism, expresionism, cubism; pleacă de la disoluţia liniilor, de la construirea formelor cu ajutorul punctelor, de la abolirea perspectivei. Experienţa expresionismului şi, mai ales, cea a cubismului analitic vor fi decisive pentru destinul său artistic. Se observă un abandon progresiv al obiectului. Imaginea naturalistă este transformată, trecând prin deformările cubiste, într-o imagine care este un cod pictural de echivalenţe semiologice ale obiectului, echivalenţe cu funcţie

autonomă. Totuşi obiectul rămâne referentul. Am putea vorbi de o „geometrizare mistică”[95].

În această perioadă suprafaţa lucrării devine un câmp tensional datorită binarismului orizontal – vertical, care distruge reprezentarea obiectelor şi devine el însuşi un sistem de organizare a pânzei. Verticalele şi orizontalele se transformă în forţe vii care deschid spaţiul. Curba, utilizată des în această perioadă artistică pentru distrugerea imaginii obiectului, este considerată de către pictorul olandez, o dreaptă „în putere”. Această concepţie o întâlnim şi la W. Kandinsky, pentru care linia era un punct în mişcare, iar curba, o dreaptă asupra căreia acţionează o forţă.

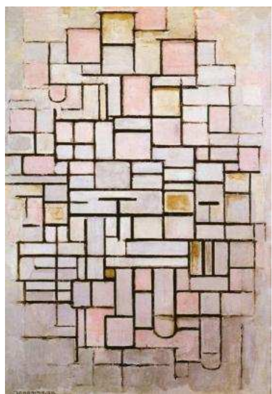
De fiecare dată, în această perioadă, operele lui P. Mondrian se constituie ca simplificări ale experienţelor picturale anterioare. Ca urmare a credinţei sale teosofice, P. Mondrian consideră arta ca pe „un vechi suflet care trebuie să trăiască într-un corp nou” şi care trebuie să se ridice de la particular la universal. Încearcă să refacă în arta sa unitatea între materie şi spirit. Arta devine pentru el o stare care depăşeşte normalitatea, care „cultivă elementul supraauman în om şi este, deci, un mijloc de evoluţie a umanităţii, la fel ca şi religia”[96].

Pictorul renunţă la orice ornament şi ajunge la o artă aproape „monahală”, în opoziţie totală cu arta barocă.

Spre sfârşitul vieţii, lucrările lui Mondrian seamănă între ele în aşa fel încât dau impresia că este vorba de aceeaşi lucrare reluată de mai multe ori. Diferă doar nuanţe abia perceptibile. „Viaţa nu este decât

[95] M. Brion, *Arta abstractă*, Ed. Meridiane, 1972, p. 114.
[96] Dora Vallier, *L’art abstrait*, Hachette litérature, 1980, p. 110.

aprofundarea continuă a aceluiaşi lucru”, a spus pictorul, justificând asemănarea ultimelor lucrări.



P. Mondrian, *Compoziţie 6,* 1914



P. Mondrian, *Natură moartă cu vas I*, cubism, 1911

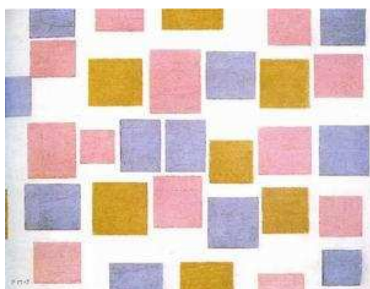
După Henry Maldiney, principiul artei abstracte este de „a elibera Universalul, transpunându-l în operă”[97]. Arta lui P. Mondrian pare a fi cel mai bun exemplu, deoarece pictorul limitează la extrem mijloacele picturale, astfel încât, în faţa operelor lui, doar două reacţii să fie posibile: „deruta sau fascinaţia”[98]; reacţiile intermediare sunt excluse. Laconismul formelor găseşte în pânzele sale cea mai înaltă expresie plastică.

Acest ascetism al mijloacelor picturale se justifică prin dorinţa de a atinge absolutul, divinul, care a fost adesea concepută în trecut sub formă de număr. După această concepţie, ordinea universală este dată de

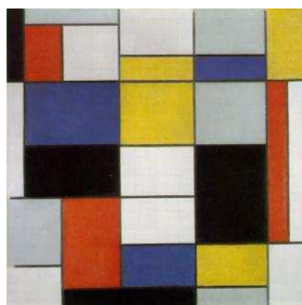
[97] H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000, p. 226.
[98] Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette litérature, 1980, p. 87.

raporturi numerice, vizibile concret sub forma matematicii sau a geometriei. Dumnezeu este Forma Perfectă sau Raportul Perfect.

Ne apropiem de divinitate în măsura în care reuşim să imităm această Formă Perfectă. Pe acest principiu se sprijină şi teoria pythagoreică. Prin „numerele sacre" şi „proporţia de aur" această teorie va influenţa platonismul, Evul Mediu şi chiar Renaşterea, unde structurile şi raporturile perfecte sunt ascunse în spatele figurativului.



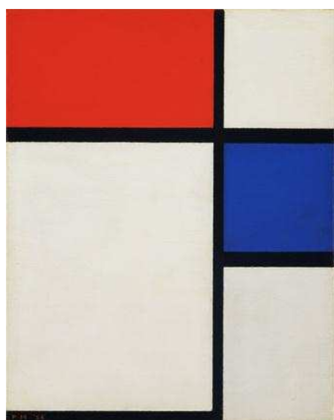
P. Mondrian, *Compoziţie cu culori pastelate, nr.3,* 1917



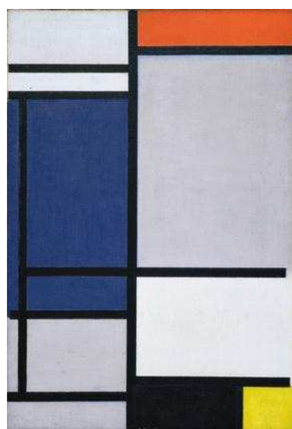
P. Mondrian, *Compoziție cu negru, albastru, roşu, galben și gri,* 1920

Această artă geometrico-aritmetică, structurată pe numerele sacre şi pe proporţiile atotputernice, încearcă Mondrian să o regăsească prin reprezentarea ordinii originare a universului. Arta sa este o artă a reprezentării raporturilor care se găsesc voalate în natură, a raporturilor şi proporţiilor care structurează într-o manieră invizibilă, vizibilul. A face vizibil principiul invizibil al lumii pare a fi sarcina picturii lui Mondrian. De aceea el consideră că arta nu trebuie să reprezinte raporturile ascunse în spatele

formelor şi culorilor naturale, ci trebuie să reprezinte raporturile însele. Echilibrul existent în toate lucrurile se exprimă în pictura abstractă a olandezului. Trebuie să fii atent la raporturile de echilibru pentru a putea fi capabil să vezi unitatea lucrurilor naturale, ascunsă în mod normal. Regăsim această unitate deoarece ea este deja în conştiinţa noastră, care este o particularizare a conştiinţei universale, spune J.-C. Marcadé. Este motivul pentru care în pictură trebuie exprimat universalul şi nu particularul. Universalul este divinul, în concepţia lui Mondrian. Contemplarea formelor geometrice duce la contemplarea divinităţii.



P. Mondrian, *Compoziție nr. II, cu roșu și albastru,* 1929



P. Mondrian, *Compoziție cu roșu, albastru, negru, galben și gri,* 1921

Pentru H.-G. Gadamer[99], *mimesis*, imitaţia în artă, nu se reduce doar la reproducerea lumii vizibile, a aparenţei

[99] H.-G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, 2000.

lucrurilor. *Mimesis* este interpretat plecând tot de la doctrina lui Pythagora care considera că esenţa lucrurilor, a lumii vizibile, este numărul. A reproduce natura nu înseamnă întotdeauna a reproduce forma sa aparentă, ci a-i reproduce legile directoare, ordinea care o structurează. *Neoplasticismul* exprimă, cu ajutorul opoziţiilor rectangulare, a liniilor drepte şi a non-culorilor, imuabilitatea, universalul, spiritualul.

Mondrian recurge la rigoarea raţiunii pentru a-şi structura operele pe proporţii perfecte, pe numere, pe forme geometrice. Dacă intuiţia este specifică lumii panteiste dominată de *Einfühlung* şi de sentimentul co-apartenenţei la natură, raţionalitatea structurează gândirea abstractă şi dirijează toate cercetările neo-plasticismului. Se dezvoltă în acest fel un contrast evident. Contrastul între artele fondate pe raţiune şi artele care pun accent mai ales pe sensibilitate. Din acest punct de vedere, în perioada contemporană se realizează o opoziţie incontestabilă între arta minimalistă şi abstracţia informală. A minimaliza la extrem influenţa sensibilităţii personale a artistului asupra operei de artă, pentru a atinge perfecţiunea matematică şi geometrică, este scopul „minimalismului”. Mondrian pare a le fi precursor.

Dacă pictura lui Mondrian se sprijină pe raţionalitate, operele lui W. Kandinsky se găsesc la cealaltă extremă: sentimentul şi sensibilitatea sunt principiile esenţiale. Acordul între cele două modalităţi de exprimare poate fi văzut în lucrările lui K. Malevich, unde formele geometrice devin expresia sentimentului pur. Pictorul rus utilizează de asemenea pătrate şi dreptunghiuri, dar, folosind aceste forme, nu urmăreşte să atingă o perfecţiune matematică. „Deşertul”, „noaptea”, „vidul”

(pomenite în scrierile sale), sugerate prin simplificarea extremă a elementelor pictate, trimit la sentimentul mistic al infinitului.

Totuşi am putea vorbi de o mistică a geometrizării şi la pictorul olandez. P. Mondrian nu încearcă să atingă o frumuseţe exterioară generată de perfecţiunea formelor şi raporturilor. El nu se conformează doar unei scheme doctrinare a proporţiilor. Dimpotrivă, Frumuseţea rămâne pentru el o frumuseţe spirituală care nu se naşte din număr şi proporţie, ci îşi găseşte în acestea doar o modalitate de manifestare. Formele geometrice perfecte, numerele şi proporţiile nu sunt decât modalităţi de exprimare în sensibil a suprasensibilului. De aceea P. Mondrian are certitudinea de a fi ajuns la adevăr.

Dacă pictorul lucrării *Boogie Woogie* nu căuta perfecţiunea şi armonia formală, ci divinul care se manifesta doar în această modalitate, am putea spune, alături de H. Maldiney, că arta lui P. Mondrian este un fel de epifanie. Ea devine „o chemare la deschidere”[100]. Universalul se arată cu ajutorul culorilor pure care sunt „singurele a căror vedere ne dezvăluie, în întregime, esenţa”[101]. Suprafaţa tabloului devine locul deschiderii spre alteritatea non-obiectuală. Modalitatea de a ajunge aici este de a reduce culorile naturale la culori pure în aşa fel încât culoarea să apară ca „unitatea suprafeţei rectangulare”. Tabloul nu mai este transpunerea unui model natural, ci „o suprafaţă aşteptându-şi existenţa”[102],

---

[100] H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000, p. 226.
[101] *Ibidem*, p. 227.
[102] *Ibidem*, p. 232.

ea devine „suprafaţa creatoare” de care vorbeşte Malevich.

Deoarece viaţa însăşi constituie nucleul unei lucrări de P. Mondrian, subiectivitatea, „simţirea” se află în centrul artei sale. Totuşi demersul său artistic este văzut ca o „năzuinţă ascetică de uitare a eu-lui”[103]. Dacă subiectivitatea este esenţa operei, cum este atunci posibilă în acelaşi timp aspiraţia spre depăşirea eu-lui prin uitare? Meister Eckhart ne-ar putea da un răspuns. El afirmă că *eu este Dumnezeu*.

Dacă subiectivitatea (ceea ce în filosofia medievală era numit *eu*) este intenţionalitatea conştiinţei, iar intenţionalitatea presupune existenţa vieţii (intenţionalitatea este imposibilă în afara vieţii deoarece viaţa este *în* noi, iar noi suntem *în* viaţă), si dacă facem, o dată cu M. Henry care îl urmează pe Meister Eckhart, echivalenţa între viaţă şi Dumnezeu, atunci ajungem la ideea că drumul spre divinitate trece prin *eu*. „Eu-l” este calea spre Dumnezeu. Înţelegem de ce opera lui Mondrian poate fi în acelaşi timp şi subiectivitate şi depăşirea subiectivităţii prin uitarea eu-lui. În „eu” şi prin „eu” se realizează unirea cu Dumnezeu. În acest fel poate fi văzută opera lui Mondrian ca o epifanie.

[103] *Ibidem*, p. 230.

III

Arta ca *aphairesis* şi *apophasis*

§1. Malevich sau „lumea fără obiect”

Jean-Claude Marcadé prezintă opera lui Malevich ca pe o renunţare treptată la figuraţie, începînd cu lucrările influenţate de „Pictorii Ambulanţi” (realismul rus, I. Shishkin, I. Repin, I. Kramskoi), pînă la abstracţia radicală. Chiar dacă în epocă a fost percepută ca o mişcare de revoltă împotriva academismului, realismul rus rămâne totuşi legat de arta anterioară. Adevărata ruptură se va produce o dată cu apariţia avangardei, care, în Rusia, nu se va îndepărta de arta tradiţională, de arta populară sau de cea a icoanei. Ceea ce neagă artiştii avangardişti este academismul, curentele artistice născute din tradiţia renascentistă, legile perspectivei liniare şi, în general, principiile şi regulile de şcoală. Si pentru K. Malevich, ca şi pentru mulţi artişti din generaţia lui, momentul hotărâtor, cel în care renunţă să mai redea aparenţele naturale, este contactul cu arta icoanei şi cu imaginile populare ruse, cunoscute sub numele de *lubok*. Perspectiva inversă a icoanei devine un aliat pentru

negarea perspectivei albertiene[104]. Dar de unde se naşte această desprindere radicală de trecut?



Lubok: Șoarecii înmormântând pisica, 1760

Concepţia modernităţii s-a constituit „în momentul în care a existat un dezacord între lume şi om, când omul s-a considerat pe el însuşi centrul lumii şi Universului”[105]. Marcadé ne aminteşte că Berdiaev denunţă hibridul creştino-păgân al Renaşterii ca pe o pierdere a „nucleului ontologic al vieţii”. O părere asemănătoare avea şi P. Florenski atunci când considera că, îndepărtându-se de arta Evului Mediu pentru Occident şi de cea a Bizanţului pentru Rusia, omul a pierdut „orice elan (*pathos*)”. Iluzionismul este specific subiectivismului omului modern; dimpotrivă, „nimic nu este mai îndepărtat de

[104] J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 12.
[105] *Ibidem*, p. 8.

intenţia gândirii omului medieval decât faptul de a crea simulacre ale vieţii în mijlocul nostru”[106].

Nu putem spune că artiştii avangardei resping modernitatea pentru a se îndrepta spre arta medievală. Totuşi, există unele afinităţi. Nu ne gândim aici decât la cei câţiva artişti luaţi în discuţie în această lucrare. Există mulţi artişti în Avangardă a căror gândire sfidează orice dimensiune spirituală a artei. Nu ne vom referi la ei, ci ne vom mulţumi să constatăm că pictorul secolului al XX-lea nu mai copiază natura. Imitarea lumii materiale nu mai este un scop al artei, iar renunţarea la imitarea naturii atrage după sine renunţarea la regulile şi legile picturale după care spaţiul natural, cu trei dimensiuni, este transpus pe suprafaţa plană a tabloului cu două dimensiuni. Este vorba de abandonarea perspectivei lineare, descoperite în Renaştere, şi înlocuirea ei cu modalităţi de sugerare a unui spaţiu multidimensional. Tabloul nu mai este reflectarea, reprezentarea, reproducerea creaţiei divine (a lumii exterioare) prin magia iluzionismului artistic. De acum înainte *mimesis*-ul nu va mai fi legea directoare pentru artiști. Malevich, în acord cu artiştii avangardei, consideră că noutatea în artă nu înseamnă să reprezinţi muncitori sau scene denunţând viciile societăţii, ci să oferi o nouă viziune a lumii sau a spaţiului.

Spre această nouă viziune a lumii se îndreaptă cercetările artiştilor ruşi. Ei sunt în mare măsură influenţaţi de avangarda europeană, dar găsesc totuşi modalităţi specifice de expresie, valorizând bogăţia creaţiei autohtone. O nouă artă se dezvoltă în spaţiul estic, în opoziţie cu mişcările raţionaliste din vest. W.

[106] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 14.

Kandinsky a remarcat această diferenţă prin înclinaţia spre interioritate, în Răsărit, sau spre exterioritate, în Apus.

Tendinţa de a se îndepărta de exterioritate, de raţionalitate şi de logica îngustă pentru de a se apropia de o cunoaştere mai profundă prin intuiţie îl determină pe J.-C. Marcadé să susţină că „toată gândirea şi practica creatoare a novatorilor ruşi vizează o depăşire, un *dincolo* al gândirii”[107]. Acestă opoziţie ar putea fi observată şi între suprematism, pe de o parte, şi tendinţele *Bauhaus*-ului şi ale constructivismului, de cealaltă parte. La încercarea de a rămâne în Germania, K. Malevich primeşte un răspuns negativ din partea artiştilor de la *Bauhaus*, aceştia reproşându-i pictorului rus romantismul. Arta sa, reclamându-se de la senzaţia pură, este incompatibilă cu voinţa de a reuni arta cu tehnica[108]. Această dimensiune profund spirituală a artei sale se justifică încă de la origini, deoarece icoana şi *lubok*-ul, artă populară rusă, sunt în mod incontestabil extrem de importante pentru drumul artistic al lui K. Malevich. În *Autobiografie* mărturiseşte impresia foarte puternică pe care icoanele au avut-o asupra lui:

> „Ele mă făceau să simt ceva familiar şi admirabil (…) Percepeam o anumită legătură între arta ţărănească şi arta icoanelor: arta icoanelor este forma superioară a artei ţărăneşti. Descopăr în această artă toate laturile spirituale ale perioadei ţărăneşti. Înţeleg ţăranii prin icoană. Le percep feţele nu ca pe cele de

---

[107] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 14.

[108] Simmen, K. Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, Sa vie et son oeuvre*, Ed. Konemann, 2000, p.79.

sfinţi ci ca pe cele ale oamenilor simpli. (…)Cunoaşterea artei icoanelor m-a convins că nu era vorba de învăţarea anatomiei şi a perspectivei, ci de intuiţia artei şi a realismului artistic”[109].

H. Matisse, după ce a văzut icoanele ruseşti la Moscova în 1911, va scrie că „este o artă în totalitate populară”, unde se găseşte „sursa primă a cercetărilor artistice; Artistul contemporan trebuie să-şi caute inspiraţia în aceşti primitivi”. Va mărturisi apoi că revelaţia i-a venit din Orient. „Prea târziu această artă m-a atins şi am înţeles pictura bizantină în faţa icoanelor de la Moscova”[110].

Expoziţia intitulată *Coada de măgar*, organizată la Moscova de artiştii care încercau să schimbe radical concepţia academistă asupra artei, prezintă spectatorilor icoane şi picturi populare, sugerând, într-o oarecare măsură, calea ce trebuie urmată pentru o îndepărtare veritabilă de concepţia perspectivistă. Luând drept sursă de inspiraţie aceste manifestări ale artei populare, artişti ca M. Larionov sau N. Gonciarova vor introduce în lucrări litere imprimate şi cifre, nu pentru a-şi „manifesta brutal sentimentele”, ci pentru a obţine efecte artistice cu funcţii picturale. Scriitura de mână este prezentă atât pe icoane cât şi pe imaginile populare xilografiate (*lubok*). Deformarea intenţionată, disproporţia, ignorarea perspectivei sunt elemente preluate din arta naivă,

---

[109] *Autobiografie*, (1933), în *Malévitch: Actes des Colloque international* ţinut la Centrul G. Pompidou în 1978, Ed. L’Age d’Homme, 1979, p 161-162.

[110] Matisse, citat de J.-C. Marcadé în *L’Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p14.

primitivă şi din desenele copiilor. P. Florenski dă exemplu desenele copiilor pentru non-perspectiva opusă perspectivei liniare renascentiste: „gândirea copiilor nu este o gândire deficitară, ci un tip particular de gândire care poate să aibă în plus toate gradele de perfecţiune”[111].



Lubok: Bufonul Farnos Nas Roșu, 1760, Gravură pe lemn colorată



Lubok: Bărbier ce vrea să taie barba unui bătrân pravoslavnic, 1770, gravură pe lemn



Lubok: Vânător și câini care vânează un urs, 1760, gravură pe lemn colorată

V. Marcadé crede că această creaţie populară i-a fascinat pe artiştii avangardei ruse prin:

> „bogăţia, originalitatea, diversitatea şi farmecul naiv al ţesăturilor împestriţate, al veşmintelor brodate, bonetelor, obiectelor din lemn, ustensilelor, veselei, ancadramentelor sculptate la exteriorul ferestrelor…Cel mai mic

---

[111] P. Florenski, *La perspective inversée suivi de l'iconostase*, Lausane, Ed. L'Age d'Homme, 1992, p. 84, citat de J. C. Marcadé, *Ibidem*, p. 31.

> obiect era lucrat cu atâta invenţie încât întreg cadrul vieţii se găsea transfigurat de curcubeul irizat al geniului popular”[112].

Ea subliniază că întoarcerea la tradiţia colectivă şi descoperirea artei populare au marcat pentru totdeauna pe K. Malevich şi pe W. Kandinsky.

§2. Împotriva imitaţiei, realismului şi angajamentului politic în artă

Chiar dacă a fost angajat la început în mişcarea revoluţionară din ţara sa, K. Malevich nu va adera până la urmă la concepţia care se impune din ce în ce mai mult în Rusia de după octombrie 1917. Opinia că arta trebuie să aibă un caracter apolitic a fost exprimată încă din 1914, în *Prima revistă a futuriştilor ruşi*, unde K. Malevich susţine că:

> „a vorbi de caracterul democratic în artă nu este cu nimic mai inteligent decât a cere deducţii democratice unui dreptunghi, şi a expune sub drapelul artei ideile masei muncitoare este la fel de neconceput ca pentru un triunghi de a concepe o formă pătrată[113].

[112] V. Marcadé, *Le renouveau de l’art russe picturale*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1971, citat de J.-C. Marcadé în *L’Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 35.

[113] K. Malevich, citat de J.-C. Marcadé în *L’Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 6.

În opoziţie cu artiştii revoluţionari de după 1917, care reprezintă evenimenţialul, descriu moduri de viaţă şi ceea ce este deja creat, K. Malevich crede în posibilitatea artistului de a fi el însuşi creatorul acestor moduri de viaţă, în posibilitatea de a crea ceva cu desăvârşire nou care să nu fie o imitaţie. Poezia, muzica, teatrul, pictura rusă şi-au revendicat libertatea totală şi s-au declarat poezie, muzică, teatru, pictură care nu se mai supun decât legilor lor interne, intrinseci, autonome[114]. Avangarda rusă se constituie ca o mişcare împotriva conservatorismului tradiţional. Ea nu vrea să mai imite natura, reflectând-o, sau să ilustreze idei sau modele de viaţă; ea trebuie să facă o artă situată „în inima vieţii şi a lumii", o artă creatoare, nu o artă a repetiţiei[115]. Imitarea naturii nu se face pentru a o copia ci pentru a-i regăsi ritmurile esenţiale şi sistemul de organizare.

§3. *Aphairesis* - De la reprezentarea obiectului spre „lumea fără obiect"

Am putea vedea în opera lui K. Malevich o „tabula rasa" picturală[116]. După ce a trecut prin diferite etape de renunţare succesive la figurativ, arta lui K. Malevich ajunge la o transformare totală: „m-am transfigurat în zero al formei şi am mers dincolo de zero spre creaţie, adică

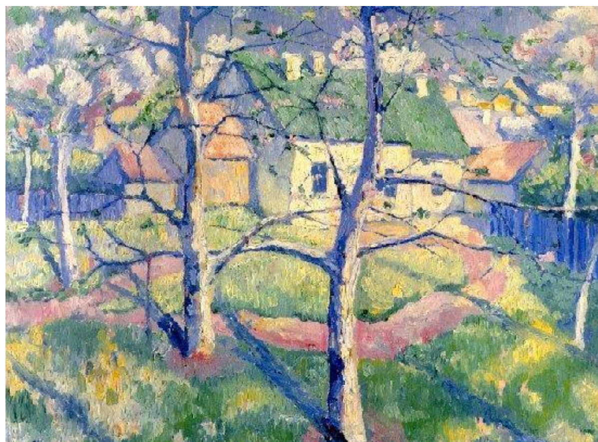
[114] J. C. Marcadé, *Ibidem,* p. 6.
[115] Olga Rozanova, 1913, citat de J. C. Marcadé, *Ibidem,* p. 6.
[116] France Farago, *L'art,* Armand Colin, Paris, 1998, pp. 146-149.

spre suprematism, spre noul realism pictural, spre creaţia non-figurativă”. Este vorba de depăşirea lumii exterioare printr-o negaţie succesivă, spre un absolut abisal, anterior oricărei manifestări, deci informal.

Abstracţia lui Malevich poate fi concepută ca o metodă picturală de *aphairesis* şi *apophasis*. *Aphairesis*, proces de abstractizare progresivă, şi *apophasis*, „linişte ce însoţeşte exerciţiul contemplaţiei zero-ului formei”, sunt etape pe care le putem descoperi în demersul pictural al lui K. Malevich. Dacă în metoda *aphairesis*-ului , văzută ca operaţie intelectuală de abstractizare, mod de cunoaştere, ridicare spre incorporal şi inteligibil, se pot distinge două aspecte, unul negativ şi altul pozitiv, şi în opera pictorului rus putem vedea o renunţare progresivă la formele sensibile, la elementele materialiste. Scopul acestei eliberări progresive este intuiţia unei realităţi originare. Putem urmări această renunţare treptată, această depăşire a formei, în întreaga operă a lui K. Malevich, de la neo-primitivism, cezannism şi cubism, până la suprematism.

În 1870 tinerii care s-au revoltat împotriva învăţământului academic, îngheţat în concepţiile sale stricte, iniţiază „Campania Expoziţiilor Ambulante” – „Peredvijniki” şi, timp de patruzeci de ani, expoziţii anuale itinerante se vor organiza în toată Rusia. La douăzeci de ani K. Malevich este influenţat de aceşti pictori ai realismului rus. Este entuziasmat de lucrările lor după care face còpii. Pericolul de care este ameninţată însă noua mişcare artistică este de a deveni un nou academism. Aceasta face ca în 1898 „Lumea artei” să se constituie ca o reacţie împotriva acestor Ambulanţi.

Pictura realistă rusă şi pictura bizantină a icoanelor, văzută ca o artă a transfigurării, o metamorfoză a realităţii spre formele ideale, îl vor marca însă pe K. Malevich pentru totdeauna. Am mai amintit rolul hotărâtor al icoanei în arta pictorului rus. Artistul îi subliniază importanţa în *Autobiografie,* unde icoana este caracterizată ca un adevăr anti-anatomic, în afara perspectivei aeriene şi liniare.



K. Malevitch, *Copac înflorit,* 1904

Arta populară, icoanele şi operele avangardei europene expuse în Rusia la începutul secolului al XX-lea îl determină pe Malevich să renunţe la reproducerea naturii şi să se îndrepte mai întâi spre impresionism (*Femeia cu ziarul*, *Copac înflorit,* 1904) şi simbolism, apoi spre neo-primitivism. Sub influenţa acestei noi viziuni, el începe să considere tablourile lui I. Shishkin ca pe o îndepărtare de artă, pentru că nu prezintă nici „transfigurare”, nici adevăr devenit imagine.

Marii colecţionari ai Moscovei, S. Shtshukin şi I. Morozov aduc din Franţa multe lucrări impresioniste, fauviste şi simboliste, şi le fac cunoscute deschizându-şi porţile pentru toată lumea. Cu această ocazie vede Malevich tablourile lui C. Monet.

În *Noul sistem al artei* el susţine că „Monet se concentra exclusiv pe punerea în valoare a picturii, aşa cum apărea ea pe pereţii unei catedrale”. Impresia lăsată de aceste opere îl fac să exclame „nu este totuşi decât culoare”. Malevich prezintă astfel momentul în care începe să picteze sub influenţa luminii:

> „În faţa mea, printre copaci, era o casă proaspăt văruită în alb. Era o zi însorită. Cerul era albastru cobalt. O parte a casei era în umbră, cealaltă strălucea în soare. Pentru prima dată iau drept veridice puternica refracţie a cerului albastru, puritatea şi transparenţa tonurilor. Din această clipă am început să pictez în culori vii şi luminoase. Din această clipă am devenit impresionist”[117].

În tablourile impresioniste K. Malevich dă mai multă importanţă culorii decât luminii. *Peisaj cu casă galbenă* (1906-1907) este aproape abstract. O casa poate fi întrevăzută printre linii verticale, violet deschis, sugerând arbori. Nu este decât o „vibraţie colorată”[118]. Între anii 1906-1907 preocupările artistului se îndreaptă cu precădere spre culoare, materialitatea tabloului, relief şi structură.

---

[117] Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, sa vie et son oeuvre*, Ed. Könemann, 2000, p. 19.

[118] *Ibidem*, p. 16.

Simbolismul a influenţat opere ca *Repaus. Societate în plină formă* (1908) sau *Studiu pentru frescă* (1907). În prima lucrare personajele nu au nici un raport unele cu altele. Doar albul veşmintelor le uneşte. Impresia de decorativism este accentuată de absenţa umbrelor şi a profunzimii. *Studiu pentru frescă* este un autoportret unde culorile şi compoziţia sunt tratate într-o manieră simbolistă. Chipul pictorului ocupă prim-planul şi este reprezentat ca şi chipul Mântuitorului, venind să salveze personajele în derută din fundal. Fixitatea privirii, axa centrală şi frontalitatea autoportretelor din această perioadă evocă modelul icoanei din Abgar a bisericii de Răsărit – *Acheiropoiete* – Salvatorul, cea nefăcută de mână omenească. Personajele aureolate din fundal, privirea plină de forţă a chipului şi spaţiul liber din spatele autoportretului amintesc de asemenea de arta icoanei. Îndepărtarea de modelul mimetic duce spre o experienţă a proximităţii, a alterităţii, a „complet diferitului".



K. Malevich, *Baigneur*, 1911 (cezanno-fauvism)



K. Malevich, *Lustruitorii de parchet*, 1911

În 1910 Shtshukin îi comandă lui Matisse *Dansul* şi *Muzica* pentru decorarea scărilor casei sale. Cincizeci şi una de pânze de P. Picasso vor intra de asemenea în colecţia sa, iar tendinţa spre primitivism a operelor lui H. Matisse, P. Cézanne, V. van Gogh sau P. Gauguin îl vor determina pe colecţionar să facă legătura cu arta populară rusă. Liniile şi contururile clare, culorile distincte şi vii, desenul aparent naiv al lucrărilor aduse din Franţa îl conving pe K. Malevich să caute noi modalităţi de expresie.

Creaţia populară prezentată la Moscova în expoziţii ca *Ţinta* şi *Coada de măgar* îl influenţează pe pictor şi îl determină să renunţe la perspectiva liniară şi să creeze lucrări unde formele sunt privite din unghiuri diferite, iar culorile, cu elemente geometrice cezanniene, se combină într-o mişcare dinamică. Toată această abundenţă de culori, toate aceste tente „se îmbrăţişează în artist", „creierul său arde, în el se aprind razele culorilor care avansează înveşmântate în tente naturale (…) şi ceea ce este în el creator s-a ridicat din toată statura sa cu o avalanşă de tente, înainte de a ieşi din nou în lumea reală şi de a crea o formă nouă" [119].

Cezanno-fauvism-ul pictorului rus se caracterizează prin multitudinea de culori şi prin influenţa artei populare slave. *Baigneur* (1911) demonstrează interesul autorului său atât pentru arta populară cât şi pentru neo-primitivismul european, în special pentru fauvism, care se distanţează de academism prin utilizarea culorilor pure.

[119] K. Malevich, *Oglinda suprematistă.*

Comparat cu *Dansul* lui Matisse, *Baigneur* „nu are nici eleganţa nici rafinamentul”[120] personajelor pictorului francez, dar amândouă lucrările abandonează naturalismul, realismul. Spaţiul pictural devine ornamental, perspectiva este îndepărtată. Pictura trebuie să exprime mişcarea. Liniile negre ale conturului „baigneur”-ului accentuează siluita, iar petele de culoare nu trimit deloc la realitate, ci sunt utilizate în primul rând într-o manieră decorativă. Cu privire la această nouă viziune, Malevich va mărturisi în 1927 că un pictor realist

> „traduce natura aşa cum este şi o reprezintă ca pe un tot armonios, organic. O asemenea reproducere a naturii nu presupune nimic creativ, căci elementul creativ nu se găseşte în sinteza imuabilă a interpretării. Un artist care nu imită, ci inventează, exprimă de asemenea ceea ce este; tablourile sale nu mai sunt oglinzi ale naturii ci realităţi noi, cu nimic mai puţin signifiante decât realitatea naturii însăşi”[121].

Tabloul intitulat *Lustruitorii de parchet* (1911) se caracterizează prin deformări, disproporţii, reducţii şi simplificări geometrice. Eliberarea culorilor trimite spre fauvism. Corpurile deformate de muncă şi impresia generală de greutate a acestei lucrări sunt inversul

---

[120] Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff, *ibidem*, p. 26.

[121] Malevich, citat de Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch, sa vie et son oeuvre*, Ed. Könemann, 2000, p. 27.

alungirii spiritualizate a sfinţilor în icoana bizantină[122]. Personajele pânzelor *Recoltă de secară* (1912) şi *Femeie cu găleată şi copil* (1911) au ochii larg deschişi. K. Malevich spunea despre ochii lui Christos că erau „larg deschişi, privind din interior, traversând vizibilul, adevărata realitate”. Renunţarea la perspectiva albertiană şi neutilizarea nici unei perspective, sau utilizarea perspectivei inverse, ca în arta populară sau în icoană, apropie lucrările pictorului rus de primitivism şi de desenele copiilor. Această întoarcere spre originile artei nu trebuie văzută ca o stângăcie, ca o necunoaştere a legilor picturii, ci ca o eliberare a creativităţii originare, ca o renaştere a forţelor şi a spiritului de sinteză, pentru a trece dincolo de aparenţe şi a ajunge la „tot”.

Despre perspectiva inversă P. Florensky susţinea că nu este doar o perspectivă lineară nerealizată, care nu este nici înţeleasă nici studiată în profunzime, ci „o apropiere originală de lume”[123]. Larionov scria în 1913, cu privire la pictura populară, că limitele obiectelor pictate în *lubok* sunt foarte variate;

> „în majoritatea cazurilor, obiectul pe care îl examinăm este totalmente liber, văzut în acelaşi timp pe suprafaţa tabloului, din diverse unghiuri de vedere şi în planuri diferite. Este vorba de analiza

---

[122] B. Duborgel*, Malévitch*; *La question de l’icône*, Publication de l’Université de Saint Etienne, 1997, pp. 22-23.

[123] P. Florensky, *La perspective inversée suivi de L’iconostase*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1992, p. 84.

primitivă a obiectului văzut din unghiuri diferite"[124].

Cubo-futurismul, un alt moment în arta lui L. Malevich, este o combinaţie de principii eterogene: cubism (reconstrucţia spaţiului pictural plecând de la deconstrucţia obiectului şi de la geometrizarea elementelor figurative) şi futurism (reprezentarea mişcării, tematică urbană şi industrială).

Opera lui Malevich cunoaşte o perioadă cubistă între anii 1912-1914, în acelaşi timp cu mişcarea *Zaum*, mişcare literară care proclamă destrucţia limbajului, a sintaxei şi a gramaticii, frumuseţea gratuită a autonomiei cuvântului, poezia transmentală. Această explozie a cuvântului corespunde unei explozii a imaginii care, în cubism, ajunge la distrugerea formelor perceptive. Am putea distinge câteva etape de creaţie în perioada cubo-futuristă a lui Malevich:

Cézannism-ul geometric utilizează o structură neo-primitivistă specifică artei populare a *lubok*-ului. În opere cum sunt *Cap de tânăr ţăran* sau *Strângerea secarei* imaginea nu este pulverizată, nu este privită din mai multe unghiuri în acelaşi timp, nu îi este distrusă aparenţa pentru a fi reconstruită într-o ordine picturală. Ea rămâne în fenomenalitatea sa. Metamorfoza se datorează punerii în practică a preceptelor cézanniene după care trebuie „să vezi natura prin cilindru, sferă şi con, totul pus în perspectivă". Influenţa artei populare se combină cu elementele culturii futurismului industrial. Lucrarea

[124] Larionov, Prefaţa catalogului expoziţiei *Ţinta,* citat de J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 37.

Tăietor de lemne (1912-1913) pare a fi o încercare de integrare în totalitate a personajului în spaţiu. Culorile utilizate în primul plan nu sunt diferite de cele aflate în planul secund. Malevich tratează identic atât figurile cât şi fondul sau trunchiurile arborilor. Perspectiva estre abandonată, iar personajele par îngheţate, imuabile. Lucrările ulterioare sunt încercări de descompunere a spaţiului şi a timpului.



K. Malevich, *Tăietor de lemne* (Cézannism geometric)

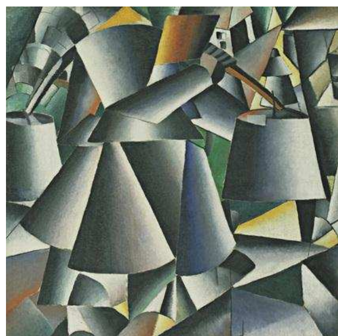


K. Malevitch, *Secerătorii*, 1911-1912

○ Amestecul între **cubism şi futurism** poate fi observat în opere cum sunt *Tocilar. Principiu secvenţial* (1913) şi *Ţăran cu găleţi*, unde pictorul utilizează principiul iconografic al demultiplicării mişcării la un grad atât de accentuat încât reprezentarea îşi pierde

caracterul figurativ, naturalist. J.-C. Marcadé observă că pictorii ruşi vor face ca reprezentarea futuristă a mişcării să evolueze spre o abstracţie totală care se va constitui ca o negare a mişcării însăşi"[125]. Iluzia aplatizării spaţului pictural poate fi considerată ca o trăsătură caracteristică a cubo-futurismului lui Malevich. În lucrările sale spaţiul nu este doar descompus şi fragmentat, ci este aplatizat în aşa fel încât fundalul este vizual adus în prim plan.


K. Malevich, *Tocilar, principiu secvențial,* 1913 (cubo-futurism)


K. Malevich, *Femeie*

Dacă în cubismul european, al lui G. Braque sau al lui P. Picasso, descompunerea viza în special obiectul reprezentat şi nu spaţiul care-l mărginea, iar în futurismul italian fundalul era static, în ciuda agitaţiei care anima personajele, în cubo-futurismul lui K. Malevich se remarca o viziune nouă. Obiectele din pânzele sale îşi pierd volumul şi sunt reduse la suprafeţe. Profunzimea

[125] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 89.

este anulată, ea se „verticalizează”[126]. Personajele şi fondul se confundă, nu mai există distincţie.

În lucrarea *Tocilar* nu există nici un punct fix. Mişcarea personajului antrenează şi mişcarea spaţiului, fundalul se vrea de asemenea dinamic. Nu este vorba de a reţine un moment izolat, ci de a exprima timpul ca mişcare. Legătura cu domeniul fizicii, care la acea vreme descoperea teoria ondulatorie care demonstra non-staticitatea spaţiului, nu este cu desăvârşire hazardată. Decompoziţia, descompunerea picturală trimite de fapt la formele simple, arc de cerc, cilindru, trapez, iar aparenţa metalică, tehnicistă distinge pânzele pictorului rus.



K. Malevitch, *Poertetul lui M. Matiuchin*, 1913 (Cubism)



Portretul lui Ivan Vassilievici Kliunkov (1912-1913)

○ **Cubismul analitic -** *Portretul lui Ivan Vassilievici Kliunkov* (1912-1913) păstrează contururile feţei, care este încă vizibilă, dar referinţele la imaginea capului sunt

[126] Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch,* p. 29.

reduse la minim. Formele cilindrice au sclipiri metalice, iar ochii sunt trataţi după principiile deplasării şi decalajului întâlnite în pictura icoanei. În *Portretul compozitorului Matiuchin* elementele figurative apar ici şi colo, dar distribuirea acestor elemente nu corespunde deloc logicii figurativului. Deja putem vorbi despre o echivalenţă semiotică, un sistem de semne ordonate după legi interne suprafeţei tabloului.

o **Cubismul sintetic** este perioada în care artistul utilizează colaje de diferite texturi pentru a obţine un fel de sculptură picturală. Cuvintele care apar acum pe suprafaţa lucrărilor sunt mai mult pictate decât scrise, pentru că nu sunt folosite pentru semnificaţia lor, ci pentru aparenţa estetică, la fel ca în scriitura din icoane sau din imaginile populare. „Pentru că este tot atâta energie picturală în trasarea numelui obiectului, cât şi în trasarea obiectului însuşi”[127]. Începând cu faza cubismului sintetic, sarcina de a organiza spaţiul nu mai revine obiectelor reprezentate. Spaţiul pictural însuşi este cel care „se pictează”, care generează mişcarea reală şi care va deveni „fără-obiect”[128].

o **Alogismul,** 1913-1914, este o modalitate picturală inventată de K. Malevich. Artistul pune în discuţie tradiţia picturală fondată pe obiect şi pe reprezentare. În alogism obiectele sunt recognoscibile, dar sunt reprezentate simultan, fără legături logice. Punerea pe acelaşi plan nu distruge contururile semantice, dar determină un haos în prezentarea lor. Noutatea absolută pe care K. Malevich o impune în artă, depăşind chiar avangarda europeană, este

---

[127] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 29.
[128] *Ibidem*.

introducerea în pânzele colajelor cubiste a unor dreptunghiuri sau pătrate monocrome, cu o existenţă absolut autonomă, fără legătură cu spaţiul dezordonat din fundal. Formele elementare şi monocromia sunt cele două elemente care vor conduce pictura artistului spre suprematism. Deja din lucrările alogiste se observă o eliberare de cubism, deoarece pătratele şi dreptunghiurile care apar acum în prim-plan trimit în fundal compoziţia cubistă. Este începutul eliminării definitive a reprezentării obiectului pe pânză. Lucrarea *Eclipsă parţială. Compoziţie cu Mona Lisa* este un gest iconoclast, deoarece vizează distrugerea imaginii însăşi, ca model structural al picturii. Trei elemente ne motivează această concluzie:



K. Malevich, Eclipsă parţială. Compoziţie cu Mona Lisa

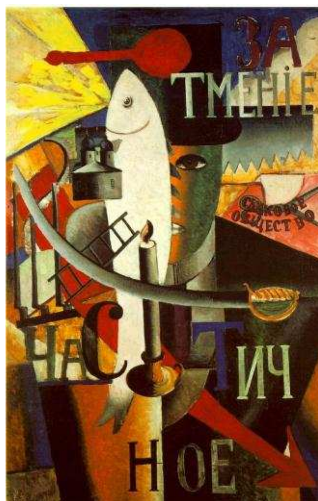
a. distrugerea parţială a imaginii Giocondei;

b. două cruci de culoare roşie care barează faţa şi pieptul femeii din imagine;

c. inscripţia decupată dintr-un ziar „Apartament de închiriat la Moscova”, inscripţie ce demonstrează faptul că imaginea clasică este definitiv abandonată. Această lucrare poate fi interpretată şi ca un protest împotriva



K. Malevitch, *Aviatorul*, 1914 (Alogism)



K. Malevitch, *Un englez la Moscova*, 1914 (Alogism)

idealizării capodoperelor sau a feminităţii. Arta secolului al XX-lea cunoaşte destule gesturi similare. Orice aservire a artei statului, religiei şi chiar imaginii trebuie abandonată pentru a se ajunge la arta pură a suprematismului, pentru „a se ridica la o nouă viaţă şi a edifica o lume nouă – lumea senzaţiei”. Pictura lui Rafael şi a lui Rubens nu reprezintă pentru societate, credea K.

Malevich, decât materializarea unei infinităţi de ‚lucruri', făcând prin aceasta invizibilă chiar valoarea esenţială – senzaţia.

În lucrarea *Vaca şi vioara* pictura îşi pierde statutul de reprezentare a lumii vizibile graţie unui gest care introduce absurdul: vaca, tratată într-o manieră foarte realistă, distruge imaginea viorii, obiect cubist.

În lucrarea *Doamnă pe panoul de afiş* (1914) figura este detronată de elemente formale, iar subiectul „se recompune în ochiul spectatorului"[129].

Spaţiul pictural al lucrării *Un englez la Moscova* (1914) este încărcat de litere şi obiecte diverse care nu au nici o legătură cu modalitatea curentă de percepţie a realităţii. Pânza este o adevărată dezordine alogică: o lingură, un cuţit, o sabie, o candelă, cuvinte.

S-ar putea vorbi de o distrugere a logicii ordinare, de o dezarticulare a înlănţuirii narative, de o dispariţie a coerenţei vizuale. Este vorba de o eclipsare a imaginii, iar J.-C. Marcadé aminteşte că intuiţia este o cunoaştere mai profundă a realităţii: „absurdă din punctul de vedere al bunului simţ, alăturarea peştelui, a asului de treflă, a ferăstrăului şi a cuvântului ‚farmacie' proclamă locul universal al fenomenelor lumii"[130]. Experienţa transmentală înseamnă a deveni conştient că „orice eveniment particular încarnează invizibilul care se deschide viziunii spirituale". Malevich are această intuiţie atunci când îi scrie lui M. Matiuchin:

---

[129] Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch,* p. 38.

[130] Este vorba de lucrarea *Aviatorul* pe care J.-C. Marcadé o pune în discuţie în lucrarea *L'Avant-garde russe,* Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 116.

„Noi am renunţat la raţiune sprijinindu-ne pe faptul că un alt fel de raţiune s-a născut în noi, pe care, în comparaţie cu cea la care tocmai am renunţat, o putem numi *dincolo-de-raţiune,* dar care este condusă şi ea de o lege, o construcţie, un sens”.

Dincolo-de-raţiune vizează accesul la o cunoaştere superioară, eliberată de logica obişnuită şi de funcţia simbolică a imaginii. Spiritul face experienţa unui alt fel de logică, a unui alt fel de cunoaştere, a unei alte realităţi. Acestea par a fi ideile din opera *Victorie asupra soarelui,* a compozitorului M. Matiuchin, din 1913, căreia Malevich i-a făcut decorurile. Limba alogică a lui Krutchonzkh este acompaniată de zgomote şi strigăte care alcătuiesc muzica lui M. Matiuchin.



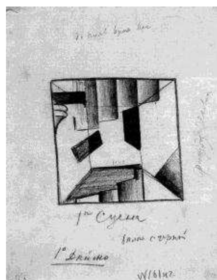
K. Malevitch, *Soldat din prima divizie*, 1914 (Alogism)

Soarele devine simbolul iluzoriei „lucidităţi” fondată pe raţionalitatea umană, pe logica uzuală. *Victorie asupra soarelui* este eliberarea din mirajul obiectivităţii figurative şi a lumii sensibile. „Soarele erei glaciare e mort (…) Feţele noastre sunt sumbre, Lumina este în noi” (*Victorie asupra soarelui*).

În ceea ce priveşte arta plastică, aceasta se eliberează de paradigma imaginii artistice şi refuză

modelul esteticii naturaliste, cât şi imaginea concepută ca oglindă a lumii vizibile, iluzorie, stăpânită de lumina soarelui şi de bunul simţ al logicii înguste. Decorurile pe care K. Malevich le realizează pentru această operă stau mărturie pentru evoluţia ulterioară a artei sale, deoarece foloseşte doar negru şi alb, iar pătratul este forma de bază pentru toate cele şase proiecte. Pătratul care reprezintă decorul central din tabloul al cincilea al actului al doilea este împărţit în diagonală în două zone, albă şi neagră; acesta reprezintă imaginea eclipsei parţiale care face trecerea spre suprematism.


Schițe pentru costumele operei *Victorie asupra soarelui*, 1913


Schiță scenografică pentru *Victorie asupra soarelui*, 1913


Kasimir Malevich, costum pentru *Victorie asupra soarelui*, 1913

Fundalul scenei este tratat ca o suprafaţă cubistă, iar personajele care defilează in costume multicolore inaugurează o logică vizuală şi abstractă a spaţiului care anunţă modalităţile inedite de expunere ale tablourilor suprematiste. O dată cu decorurile acestei opere începe să fie abandonată ideea de greutate, susul şi josul, stânga şi dreapta devin interschimbabile. Realizarea unui proiect

pentru o cortină pe care K. Malevich o concepe ca pe un imens pătrat negru, va da ocazia artistului să-i scrie lui M. Matiuchin câteva impresii cu privire la această formă geometrică. Pătratul negru este „germenul tuturor posibilităţilor care, dezvoltându-se, creşte cu o forţă înspăimântătoare…este începutul victoriei”[131]. Marcadé vede pătratul negru ca pe o „forţă de recunoaştere a deşertăciunii, a tuturor reprezentărilor, una din feţele singurei imagini reale, emanaţie a fiinţei non-figurativului absolut”. Pătratul alb este cealaltă latură care va face „să apară libertatea totală în spaţiul nimicului”[132].

Demersul *aphairetic* al picturii lui K. Malevich prin care se renunţă progresiv la toate reprezentările obiectului, la toate elementele materiale, atinge ultima fază, cea a intuiţiei, a liniştii care însoţeşte exerciţiul contemplării „zero-ului formei”.

Pentru P. Mondrian trecerea spre abstracţie presupune o fază cubistă a descompunerii obiectului, iar această trecere se face in cadrul suprafeţei şi priveşte doar forma picturală. Imaginile naturale sunt supuse transformărilor cubiste, obiectele se prezintă spectatorului din mai multe unghiuri simultan. Spaţiul şi perspectiva sunt distruse, iar pictorul olandez ajunge la abstracţie la sfârşitul unei simplificări progresive a formei cubiste. Abstracţia se rezumă mai ales la forma picturală deoarece este forma ideală pe care o caută artistul.

---

[131] Malevich, scrisoare către Matiuchin, citată de Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch,* p. 35.

[132] J.-C. Marcadé, *L'Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 189.

În pictura lui K. Malevich se poate observa, de asemenea, o renunţare la formele sensibile, o fază cubistă care poate fi comparată cu cea a lui Mondrian. Diferenţa este că pictorul rus face trecerea spre abstracţie printr-o fază alogică. Trecerea aceasta nu este strict legată de suprafaţa picturală, de transformările formelor care apar în tablou. Este o depăşire a logicii care guvernează lumea formală şi un apel la intuiţie, la o cunoaştere originară.

La raţiunea pe care P. Mondrian o aprecia atât de mult, K. Malevich renunţă. Dacă pictorul olandez nu uită niciodată strictele legi ale compoziţiei, în schimb autorul lucrării *Vaca şi vioara* distruge orice logică. Lucrările sale nu cunosc nici un fel de „linii de forţă”, „centre de interes” sau unitate a formelor sau a materialelor utilizate. Tocmai cu acest scop K. Malevich introduce dreptunghiuri şi pătrate în culori opace deasupra elementelor compoziţionale, fără legătură cu celelalte forme cubiste. Această „lipsă” de raţionalitate la nivel strict pictural poate fi recunoscută şi în pânzele suprematiste care nu au sus şi jos, şi poate fi demonstrată urmărind felul, total original, şi de fiecare dată altul, în care pictorul îşi agăţa pânzele atunci când le expunea.

Renunţarea la raţionalitate a pictorului rus nu se referă doar la suprafaţa picturală a pânzei şi la legile compoziţionale. Abandonul logicii construcţiei elementelor care structurează o operă reflectă de fapt un refuz mai general al logicii umane, limitată, restrânsă. Raţiunea trebuie distrusă, depăşită. Lucrările lui K. Malevich demonstrează aceasta prin faptul că obiectele, sau doar urmele obiectelor, sunt dispersate pe suprafaţa picturală la întâmplare. Depăşirea logicii trebuie să conducă la o cunoaştere mai profundă.

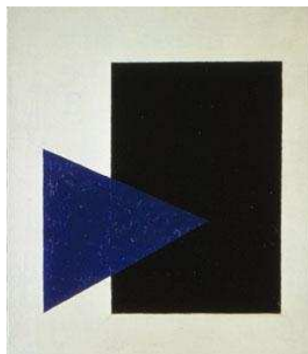
§4. *Apophasis* – liniştea totală a contemplării absolutului

Opera *Victorie asupra soarelui* (1913) ar putea părea un omagiu adus culorii negre. Un fragment din textul acesteia spunea:

„Soarele este învins (…) trăiască tenebrele
Şi zeii negri”.

Aceste versuri sunt caracteristice pentru evoluţia artistică a lui K. Malevich. Formele accesibile simţurilor, fiinţarea guvernată de clara raţionalitate umană, lucrurile plasate în lumina fără echivoc a soarelui trebuie să fie „învinse” pentru a putea avea acces la o realitate mai profundă. Negaţia întregii fiinţări duce la origine, la sursă, la alteritatea radicală.


K. Malevich, Autoportret în două dimensiuni


K. Malevich, Suprematism, 1915

Aceste cuvinte din *Victorie asupra soarelui* amintesc de „tenebrele” invocate în scrierile mistice: „În tenebra imensă văd Sfânta Treime şi în Treime, întrezărită în noapte, mă văd pe mine însămi, în picioare, în centru”[133]. Lumina, claritatea, raţionalitatea se nasc din noapte, din obscuritate, din inconştient. În opera lui M. Matiuchin, şi apoi în lucrările lui K. Malevich, eliminarea soarelui şi căutarea nebulozităţii pot fi interpretate ca o întoarcere spre origini, spre surse, spre fundamentele tuturor lucrurilor. În scrierile sale K. Malevich afirmă că el nu a inventat nimic.

Singurul lucru pe care l-a *simţit* este noaptea din el însuşi, iar din această noapte a izvorât „noul” numit „suprematism”. F. Farago consideră că „pătratul negru este lumina nopţii, lumina orbilor, lumina misticilor”[134]. Opoziţia dintre Libertate şi Tenebră, dintre lumină şi senzaţie, văzută ca dorinţă întunecată, apare şi în texte cum este cel al lui J. Böhme. Lumina se opune senzaţiei întunecate dar în acelaşi timp ea nu se dezvăluie *decât* în senzaţie, în teamă, iar Tenebra este stăpânită de Libertate şi lumină tocmai cu ajutorul neliniştii ce izvorăşte din întuneric[135].

„Deşertul”, „noaptea”, „vidul”, cuvinte folosite frecvent de pictorul rus în scrierile sale, pot fi întâlnite şi în textele mistice, unde asceţii folosesc aceşti termeni

---

[133] Angela da Foligno, *Le livre des visions et instructions de la Bienheureuse Angele de Foligno*, tradus de E. Hello, p. 105, citat de N. Berdiaev în *Sensul creaţiei*, Ed. Humanitas, 1992, p. 341.

[134] F. Farago, *Ibidem*, p. 148.

[135] J. Böhme, vol. IV, DE SignaturaRerum, p. 428, citat de N. Berdiaev în *Sensul creaţiei*, Ed. Humanitas, 1992, p. 346.

pentru a denumi starea atinsă în momentul contemplării absolutului. Dificultatea exprimării acestei stări ultime a contemplării constă în inexistenţa unui vocabular adecvat. Nici un cuvânt nu poate să transmită de-ne-gânditul, de-ne-înţelesul. Singura opţiune în acest caz este tăcerea. Pictura lui Malevich este tăcere.

Este reducţia extremă a mijloacelor picturale. „Dacă arta cunoaşte armonia, ritmul şi frumuseţea, ea a cunoscut zero-ul. Dacă cineva cunoaşte absolutul, a cunoscut zero-ul”[136].

Arta sa este o „transfigurare în nuditatea deşertului”. Deşertul este infinitul care se deschide în faţa celui care a depăşit lumea aparenţelor. Influenţa lui L. Uspensky este evidentă în imaginea deşertului ca simbol al lumii-fără-obiect. Multe idei ale pictorului rus îşi au originea în gândirea acestui filosof:

- pictorul trebuie să acceadă la creaţia absolută;
- forma intuitivă izvorâtă din nimic;
- concepţia după care arta reînnoieşte miracolul creaţiei divine *ex nihilo*.

Urmând această concepţie, pentru a ajunge la esenţa picturală, la suprafaţa picturală plană, trebuie sacrificat obiectul. Este un demers analogic teologiei negative, o renunţare radicală la forme.

În noua sa artă pură K. Malevich nu a utilizat doar pătratul negru sau alb, ci şi alte culori şi forme geometrice. Dacă *Pătratul negru* este o formă închisă şi stabilă, *Pătratul roşu* însă se prezintă ca o formă care nu are unghiurile drepte şi nici poziţie de echilibru. Culoarea

---

[136] K. Malevich, *Le miroir suprématiste*, în *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Champs Libre, 1975, p.227.

roşie a pătratului este agresivă, neomogenă şi pare a izvorî din albul care îl înconjoară. „Suprematismul dinamic” este o nouă fază în creaţia lui K. Malevich. Figurile geometrice nu mai sunt în echilibru stabil, ci plutesc în spaţiul pictural. Aceste forme fundamentale non figurative sunt fără conţinut, sunt creaţie pură. Cercul negru care apare într-una din creaţiile suprematiste nu este poziţionat central, ci pluteşte parcă spre colţul din dreapta sus, sugerând lipsa greutăţii. Acest „soare negru” nu mai este soarele natural, ci este mai degrabă o manifestare emoţională. Celelalte forme geometrice utilizate în această perioadă nu sunt forme geometrice strict regulate. Pătratul nu este perfect, tinde uneori să fie dreptunghi, crucea este crucea Sfântului Andrei, cu braţe inegale. Suprematismul dinamic va face trecerea de la suprafaţa bidimensională picturală spre suprematismul spaţial, spre arhitectură. In concepţia lui K. Malevich noua viziune asupra artei ar trebui să cuprindă toate domeniile. Spiritul uman accede „de acum înainte la o emoţie dinamică care se realizează în aceste zile suprematiste în clasicismul non figurativului”, susţine Malevich. Arta sa se deschide spre diferite alte modalităţi de expresie, spre creaţia spaţială şi încorporarea reliefurilor în pânze. Mărturisirea pictorului după care „am străpuns abajurul albastru al limitelor culorii şi am ajuns în alb” relevă dimensiunea „insondabilă”, transcendentă a culorilor.

§5. Arta transfigurativă, arta icoanei

Christos este imaginea lui Dumnezeu pe pământ (*St. Paul către Coloseeni*, 1, 1). Icoana este imaginea lui Christos. Întruparea justifică icoana. În Vechiul Testament Dumnezeu se adresa oamenilor prin cuvinte. În Noul Testament Dumnezeu devine imagine, Cristos este icoana vizibilă a invizibilului.

P. Evdokimov considera că nu icoana este cea frumoasă, ci adevărul care coboară şi se face vizibil sub forma icoanei. Iconografia nu este simplu joc al imaginaţiei ci „lectura arhetipurilor şi contemplarea prototipurilor".

J.-L. Marion , în *La Croisée du visible* consideră icoana ca fiind un model teoretic radical opus celui al unei imagini-spectacol. Argumentul său pleacă de la ideea că icoana, asemenea Crucii, este un *typos*. *Typos*-ul nu este o reproducere a originalului după grade de similitudine, ci se referă la un *prototip*, sugerat doar, nu arătat. Atât Crucea cât şi imaginea lui Christos au un raport cu Dumnezeu, dar raportul acesta nu este nici de asemănare nici de neasemănare. Icoana nu se supune nici unei legi mimetice, ci se raportează aproximativ la prototipul său. Hermeneutica este ceea ce conferă vizibilitate unei icoane. Acelaşi vizibil nu se arată în acelaşi fel tuturor. Invizibilul nu se arată tuturor şi fără intermedierea unei interpretări. *Typos*-ul este modalitatea prin care Dumnezeu se face şi cunoscut, dar şi necunoscut. Crucea este primul *typos*. Crucea, instrument de tortură poate fi concepută ca locul unde invizibilul se dezvăluie, deoarece

invizibilul, pentru a se arăta, trebuie să se acomodeze la condiţiile vizibilului. Umanitatea, susţine J.-L. Marion, a fost întotdeauna caracterizată de violenţă şi injustiţie, de aceea vizibilul nu poate să primească invizibilul decât sub forma urii împotriva lui Dumnezeu. Crucea şi icoanele devin mărturii ale sacrificiului divinităţii. Paradoxul constă în faptul de a vedea în aceste instrumente de tortură Sfinţenia lui Dumnezeu. Crucea oferă posibilitatea mărturisirii Fiului lui Dumnezeu. Urmând aceeaşi hermeneutică, trebuie să vedem în icoane, nu culorile şi formele materiale, ci Sfinţenia lui Dumnezeu şi gloria Fiului. Materialitatea icoanei trebuie să trimită spre altceva, spre un dincolo[137].

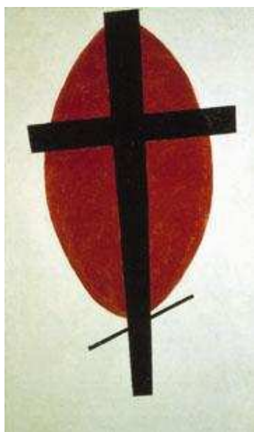
Icoana este un act al transfigurării, ea nu imită realitatea, nu reproduce ceva din această lume, nu dă iluzia veridicităţii, aşa cum face naturalismul. Culorile au o valoare simbolică, formele sunt spiritualizate şi nu respectă asemănarea cu aparenţele. Chipurile alungite, ochii mari, frontalitatea figurilor, corpurile lipsite de senzualitate, veşmintele geometrizate, personajele mai înalte decât munţii sau clădirile, rocile sub formă de cristale, toate acestea nu trimit la lumea sensibilă. Chiar dacă se face încă apel la elemente ale acestei lumi, modalitatea în care ele sunt reprezentate sugerează contrariul. Dionisie Areopagitul susţinea că „icoanele vizibile sunt vizibilul invizibilului".

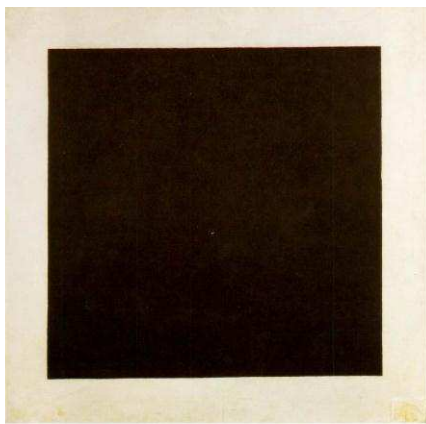
Pictura lui Malevich ar putea fi numită, aşa cum face F. Farago, o icoană albă. Legătura între arta lui Malevich şi arta icoanei se sprijină pe trăsătura comună de a fi o

---

[137] J.-L. Marion, *La croisée du visible*, tradusă în română de Mihail Neamţu, *Crucea vizibilului*, Ed. Deisis, Sibiu, 2000, pp. 118-122.

artă a transfigurării. Dincolo de aparenţe, amândouă trimit spre invizibil. Din această cauză S. Fauchereau consideră că pătratul suprematist implică un dincolo al picturii în măsura în care el trimite la icoana medievală[138]. Se ajunge la o transfigurare asemănătoare celei din icoane.


K. Malevich, *Cruce neagră şi oval roşu*, 1920-1922


K. Malevitch, *Pătrat negru pe fond alb*, 1915

Despre *Pătratul alb pe fond alb* Malevich vorbea ca despre „ cheia de acces spre o nouă formă clasică, spre un nou spirit clasic”. Albul exprimă o viziune cosmică şi face referire la Tot, la „pura bucurie a imaterialului”[139].

[138] Serge Fauchereau, *Malévitch*, Grands Peintres et sculpteurs, Cercle d’art, 1991, p. 38.
[139] Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch,* p. 60.

Dacă privim modalitatea de acroşaj în expoziţia „0,10”, observăm că *Pătratul negru* a fost expus în unghiul superior al sălii, în „colţul roşu”, colţul în care, în casele ortodoxe ruse, erau atârnate icoanele. Dar şi modalitatea de a expune celelalte lucrări trimite spre imaginea aglomerată a icoanelor într-o casă tradiţională, pentru că în expoziţie lucrările lui K. Malevich erau „înghesuite” una în alta, pe mai multe nivele, fără să se ţină seama de susul sau josul unei lucrări, elemente care de multe ori erau chiar inversate.

În *De la cubism la suprematism* K. Malevich consideră că până acum pictura a îndeplinit funcţia de zoolog, arhitect, botanist, dar niciodată nu a fost creatoare în adevăratul sens al cuvântului. Arta trebuie să fie eliberată de sarcina de a traduce în imagini limbajul imediat al lumii, al subiectului, al imaginarului. Pictura trebuie să vorbească propria limbă.

P. Florensky crede că pictura în ulei, datorită consistenţei sale, a solidităţii, a „caracterului carnal” şi a tuşelor groase, este legată de cultura catolică, aceea care a urmat Renaşterii. Pictura în ulei încearcă să reproducă „datele senzoriale ale lumii, gravura, schema sa raţională; icoana face să transpară esenţa metafizică a ceea ce ea reprezintă”[140].

K. Malevich îşi defineşte pătratul ca „icoană goală şi lipsită de cadru”, icoana timpului său sau „chip al timpului”[141].

---

[140] P. Florensky, *La perspective inversée*, citat de J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 92.

[141] Serge Fauchereau, *Malévitch*, Grands Peintres et sculpteurs, Cercle d'art, 1991, p. 38.

Uspensky în *Tertium organum* scrie: Tao este un mare pătrat care nu are unghiuri, un mare sunet care nu poate fi auzit, o mare imagine care nu are forme”[142].



Imagine din Expoziția „0,10”, 1915

Multe lucrări ale lui Malevich redau ţărani şi ţărance la biserică sau făcându-şi semnul crucii; se confirmă astfel preocuparea artistului pentru acest subiect. Cele trei personaje ale pânzei intitulată *Pedichiură la baie* (1910), influenţată de *Jucătorii de cărţi* a lui Cézanne, atestă influenţa iconografiei ortodoxe şi a imaginii Trinităţii Vechiului Testament[143].

[142] *Ibidem.*

[143] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 69.

IV

Arta – vedere a vederii, creaţie a unei lumi

§1. Interpretare fenomenologică

Arta lui K. Malevich a fost comparată cu gândirea lui M. Heidegger[144]. Arta abstractă este eliberarea privirii în direcţia fiinţei, prin punerea între paranteze a fiinţării. Nu omul este cel care dispune de libertatea de a-şi face „o mică lume autonomă”, ci libertatea este cea care dispune de om. Din nimic, din „fără obiect”, din viaţa vie a lumii porneşte excitaţia, ritmul, libertatea. În acest sens J.-C. Marcadé consideră că K. Malevich a eliberat Nimicul. Termenii heideggerieni de libertate asemănătoare Nimicului, la care se ajunge prin teamă, termeni la care J.-C. Marcadé face apel atunci când vorbeşte de pictura lui K. Malevich, se întâlnesc şi în textele mistice:

> „Libertatea este cufundată în Tenebră şi împotriva dorinţei întunecate, după cea luminoasă, ea cuprinde în sine Tenebra cu ajutorul Voinţei veşnice; iar Tenebra aspiră să cuprindă Lumina Libertăţii şi nu o poate stăpâni, căci ea se închide cu dorinţa însăşi în ea însăşi şi se afirmă în ea însăşi ca Tenebră; şi din acestea două, ca din

---

[144] J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 139.

senzaţia întunecată şi din Lumină, adică dorinţa liberă opusă acesteia, se va naşte în senzaţie un fulger scăpărător, ca foc primordial; aşadar Libertatea se dezvăluie în senzaţie sau senzaţia o cuprinde prin teamă şi ea este văzută doar ca fulger; şi întrucât Libertatea este de neatins şi ca un Nimic şi în plus este în afara şi înaintea oricărei senzaţii şi nu are fundament, senzaţia nu o poate pătrunde, nici reţine, ci se supune Libertăţii, iar Libertatea absoarbe calitatea şi esenţa ei întunecată şi guvernează cu neliniştea primită în Tenebră, Tenebra de nepătruns"[145].

„Viaţa vie" („la vie vivante") care se afla la originea ritmului şi a libertăţii, este fenomenul invizibil care se împlineşte pe pânză. Este vorba despre relaţia care se stabileşte între cel care vede şi ceea ce este văzut.

Pentru a descoperi misterul operelor de artă, Henri Madiney pune în discuţie distincţia dintre subiect-obiect şi modalitatea în care obiectele sunt date conştiinţei noastre. În actul vederii, subiectul este transportat acolo unde el vede sau obiectul este „văzut" în subiect? „Sunt acolo unde văd? Sau văd acolo unde sunt?" („Suis-je là où je vois? Ou vois-je là ou je suis?")[146]. Aceasta este întrebarea la care H. Maldiney încearcă să răspundă plecând de la gândirea lui Plotin: „Atunci când noi percepem un obiect oarecare cu ajutorul privirii, noi vedem, iar vederea noastră se aplică locului unde se

---

[145] J. Böhme, vol. IV, DE SignaturaRerum, p. 428, citat de N. Berdiaev în *Sensul creaţiei*, Ed. Humanitas, 1992, p. 346.
[146] H. Maldiney, *L'art ; l'éclaire de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 341.

găseşte locul vizibil”. Trebuie găsit „locul” unde se produce „întâlnirea” între privire şi obiect.

Revine vechea dispută între relaţia subiect-obiect. Dacă punem accentul pe obiect, atunci există o distincţie între subiect şi obiect, subiectul pe de o parte, obiectul pe de altă parte. Am putea spune, alături de H. Maldiney, „eu *şi* lumea”(„moi *et* le monde”). Lumea este distinctă de mine. Sau am putea pune accentul pe subiect, considerând lumea ca lume *a mea*. Nu mai avem atunci „eu *şi* lumea”(„moi *et* le monde”) ci „eu *cu* lumea, eu cu lumea *mea*”(„moi *avec* le monde”, moi *avec mon* mond).

Mai întâi, în cazul în care „eu sunt acolo unde văd”(„je suis là où je vois”), un arbore, un vârf de munte devin „repere ale fiinţei noastre în lume. Acolo, în aceste lucruri, sus sau jos, văzând, noi avem *aici*-ul nostru”[147].

Totuşi subiectul nu poate să se afle alături de lucrul văzut dacă actul de „a vedea”, evenimentul, nu are loc *în* câmpul său de prezenţă. Iar acest câmp de prezenţă este câmpul *său* de prezenţă, câmpul de prezenţă *al subiectului,* imposibil de circumscris. Subiectul, eu-l este deschidere şi poate să fie, să ajungă în oricare punct al spaţiului fără a resimţi aceasta ca pe un parcurs printr-un mediu străin. Am putea spune că „a vedea” se petrece în subiect. Omul este capabil de deschidere spre lume. Heidegger numeşte această situaţie prin cuvântul *durchstehen,* iar H. Maldiney aminteşte atât cuvintele lui Tal Coat după care „depărtările sunt aproape, iar aproapele este departe” („les lointains sont proches et le proche lointain”), cât şi faptul că „privilegiul verticalităţii

---

[147] H. Maldiney, *L'art ; l'éclaire de l'être*, Comp'Act, 1993 , p. 342.

umane este a se ridica din sine, deschizând în toate părţile o simultaneitate de profunzimi”[148]. Ajungem astfel la cea de-a doua supoziţie: „văd acolo unde sunt”(je vois *là* où je suis).

Analiza acestui *là*, a acestui *acolo* care este locul unde se împlineşte actul de „a vedea”, locul de întâlnire, nu trebuie să cadă în eroarea de a considera acest „acolo” ca fiind „poziţionat” *într-o* lume prealabil constituită. Nu există distanţă între mine şi lume. *Là* este locul coincidenţei.

Asemenea *Nimicului* heideggerian care nu se dezvăluie decât într-o stare afectivă, în *Angst*, în frica nedeterminată, fără obiect precis, fără motivaţie, în frica existenţială, là-ul maldineyan se descoperă negativ, doar în momentul în care este „aneantizat în criza a cărei formă tipică este vertijul”[149]. Eroarea constă în faptul de a considera existenţa unei separaţii, fie în cazul în care subiectul este acolo unde vede, fie în cazul în care obiectul este considerat ca făcând parte din lumea subiectului. Nu se poate vorbi de un raport subiect-obiect, nici de deschiderea subiectului spre spaţiu, sau de deschiderea spaţiului spre subiect. „Acolo unde văd, sunt” şi „acolo unde sunt, văd” („Là où je vois je suis” şi “là où je suis je vois”) nu sunt două modalităţi diferite de a privi lucrurile. Cele două fraze enunţă de fapt un moment unic. Deschiderea mea spre lume se petrece în acelaşi timp cu deschiderea lumii spre mine.

Là este momentul concordanţei, al coincidenţei, „al reciprocităţii absolute între deschiderea mea spre spaţiu şi

---

[148] *Ibidem,* p. 343.
[149] *Ibidem* p. 344.

deschiderea spaţiului"… *Là* nu este „nici în lume nici în om"[150].

Realul însuşi se dezvăluie în această deschidere, în *là*. „El nu vine din sine decât în măsura în care porneşte în acelaşi timp din noi înşine"[151]. Înţelegem mai bine realul dacă înţelegem lumea. Pentru H. Maldiney un zbor de pasăre sau un vârf de munte nu sunt mişcări sau obiecte aflate *în* lume, ci lumea *este* în ele; deschiderea spaţiului este inclusă în această apariţie a lucrurilor, apariţia însăşi *este* lumea. Nu există o lume separată de subiect. Raportul între mine şi lume nu este un raport între două lucruri date. Lumea este însăşi această donaţie, ea este „cea care se deschide spre noi chiar în locul deschiderii noastre spre a o întâlni"[152]. Lumea este lume pentru un subiect. Ne gândim la E. Husserl şi la conştiinţa care nu poate fi niciodată conştiinţă în sine, ci este întotdeauna conştiinţă de ceva. Lumea pentru H. Maldiney nu este o lume separată de subiect, o lume în interiorul căreia poate avea loc un zbor de pasăre sau se poate găsi un munte. Lumea nu există ca un spaţiu adăpostind celelalte lucruri şi nu există nici chiar ca un lucru. Lumea constă în apariţie, în deschidere. Iar apariţia, actul pur al apariţiei este fenomenul absolut:

> „Lucrurile se deschid spre ceea ce sunt…*acolo*, fără pregătire sau premize, apărând din Nimic. *Acolo*-ul realizează mutaţia neschimbătoare a Nimicului şi a Deschiderii.

[150] *Ibidem* p. 345.
[151] *Ibidem*.
[152] *Ibidem* p. 358.

Realul nu survine decât în Deschidere a cărui operă de artă – dacă ea ex-istă – este *acolo*-ul”[153].

Ceea ce arta face vizibil este invizibilul *là*. Iar faptul de *a simţi* realizează legătura între acest invizibil *là* şi opera de artă, deoarece senzaţia este principiul interior de constituire a unui tablou. *A simţi* este ceea ce face diferenţa între om şi simpla vieţuitoare, este determinanta specifică existentului, este „actul primei noastre recunoaşteri, a co-naşterii noastre o dată cu lumea”[154]. Este felul nostru de *a fi* în lume, modalitatea de existenţă. Este deschidere şi primire în acelaşi timp. Deschidere spre lume şi primire a lumii.

Esenţa picturii nu este de a reda ceea ce vedem, ci ceea ce simţim. A simţi se află în centrul artei. (*A simţi* era, alături de *analyse*, unul din sensurile originale ale cuvântului *aisthesis*).

A simţi este locul de întâlnire între eu şi lume, este deschiderea fiinţării spre mine şi în acelaşi timp deschiderea mea în direcţia fiinţării. Este *là*. Este locul unde se produce evenimentul unui fenomen, al unei fiinţări, al unui lucru.

O operă de artă este evenimentul apariţiei (a luminii, a unor obiecte…) care deschide o lume. Şi arta figurativă poate fi înţeleasă în această lumină. Nu formele exterioare ale lucrurilor sunt reprezentate pe pânză, ci apariţia lucrurilor, modalitatea prin care lucrurile se dau nouă şi prin care noi ne deschidem spre ele. Ceea ce apare pe pânză este evenimentul, fenomenul; nu lucrurile, ci umbrele, luminile, senzaţiile. Chiar „reprezentările” cele

---

[153] *Ibidem*, p. 346.
[154] *Ibidem*, p.348.

mai fidele „realităţii” nu sunt decât impresii, nu arată decât felul în care lucrurile i-au apărut, la un moment dat, subiectului. Kandinsky considera culorile impresii; verdele era impresia păcii, galbenul impresia agresivităţii…

Nu putem spune că un tablou reprezintă ceva deoarece a reprezenta înseamnă *a numi*. A numi un fenomen înseamnă a-l fixa în limitele obiectelor. Or surpriza şi imediatitatea sunt caracteristicile apariţiei realului. Fenomenul (umbra, lumina unui tablou) îl primim „în surpriza primă a simţirii”[155].

Totuşi H. Maldiney nu vede arta ca pe un memorial al simţirii sau ca pe o traducere a fenomenului. Ea se găseşte între fiinţare şi fiinţă. Pe de o parte inocenţa fiinţării, fenomenul pur nu se dă niciodată omului; pe de altă parte, fiinţa nu se arată decât acolo unde fiinţarea îşi atinge desăvârşirea. Sculptura este, de exemplu, împlinirea pietrei. Această desăvârşire a fiinţării în opera de artă este obţinută cu ajutorul formelor, culorilor, ritmurilor.

Formele (punct, linie, suprafaţă) împlinesc spaţiul formându-se pe ele însele. Verticalitatea nu exprimă dinamica spre sus sau spre jos, ci trăsături fundamentale ale existenţei: ascensiunea sau căderea. Ritmul implicat în opera de artă nu este un ritm care să fie determinat de vreo caracteristică a spaţiului. El implică spaţiul aşa cum implică şi temporalitatea. Este o formă de existenţă inobiectivabilă, care nu poate să fie decât trăită. „Este o formă specifică a raportului nostru cu lucrurile date, raport care consistă chiar în această donaţie. Este o

[155] *Ibidem*, p.352.

modalitate, de fiecare dată singulară, de a avea deschiderea spre evenimentul de început al lumii deschise”[156]. Rolul culorii în opera de artă este de a recrea „realitatea transcendentă spre care se îndreaptă individul…singură trăirea este importantă”[157].

În opera de artă fenomenul însuşi este cel care îşi face apariţia. În natură artistul se găseşte în prezenţa operelor în curs – fenomenele care îl înconjoară. În acest caz am putea distinge două perspective diferite. Pe de o parte opera pune în lumină momentul realităţii fenomenelor lumii. Pe de altă parte, arta ne dezvăluie capacitatea noastră de a fi *là*, deschiderea noastră spre lume şi primirea de către noi a unei lumi. În faţa unui tablou, apariţia fenomenului (al tabloului însuşi ca obiect şi nu doar a fenomenului „pictat”, reprezentat) ne transpune pe noi în *là*, în Deschidere. Ceea ce noi vedem privind un tablou este dispoziţia noastră, surpriza noastră, „vederea” noastră în faţa lumii. O operă de artă poate fi considerată ca „formă de expansiune în Deschis”[158].

Şi Michel Henry consideră că fenomenul invizibil este cel care este făcut vizibil de către opera de artă. Iar acest fenomen invizibil, care dă specificitatea relaţiei stabilite între subiect şi lume, este viaţa. Pânzele lui Kandinsky, crede filosoful francez, ne trimit la viaţă, nu doar la viaţa noastră proprie, ci la viaţa invizibilă a universului. Dar ce este această viaţă invizibilă?

---

[156] *Ibidem*, p. 366.

[157] Tal Coat citat de H. Maldiney în *L’art ; l’éclaire de l’être*, Comp’Act, 1993, p.367.

[158] H. Maldiney în *L’art ; l’éclaire de l’être*, Comp’Act, 1993, p.365

Michel Henry răspunde la această întrebare prin analiza pe care o face corpului viu[159]. În această analiză două căi sunt posibile: fie se pleacă de la corp, „văzut ca un fel de substanţă” („envisagé comme une sorte de substance”) pentru a ajunge la concluzia că acest corp viu este un „eu pot” („je peux”) caracterizat printr-o subiectivitate radicală, fie se pleacă de la viaţă, întrebându-ne cum corpul viu se poate naşte în ea.

Ştiinţa şi lumea nu ne dezvăluie viaţa. Pentru înţelegerea vieţii, ştiinţa nu ne poate oferi soluţii, deoarece ea vine în urma unei tradiţii ştiinţifice, începută prin G. Galilei, care exclude din cunoaşterea universului material sensibilitatea, afectivitatea, viaţa, subiectivitatea, pentru a nu reţine decât determinaţiile geometrice şi matematice. Lumea, la rândul său, nu este, în concepţia henryană, decât locul unde se pot vedea fiinţe vii, dar unde nu găsim niciodată viaţa. Deoarece viaţa nu ţine niciodată de *ceea ce* este, de *ceea ce* apare, ci de *apariţia* însăşi. M. Henry se îndepărtează de fenomenologia tradiţională care consideră întotdeauna conştiinţa drept conştiinţă de ceva (deci pune accentul pe lucrul care apare conştiinţei), pentru a nu considera decât faptul apariţiei, apariţia însăşi, total diferită de ceea ce apare. Accentul este pus pe intenţionalitate care este relaţia între conştiinţă şi lume, intenţionalitate care „aruncă”, trimite conştiinţa în direcţia lumii, în afară de sine. Intenţionalitatea, *là*-ul maldineyan, este un „a face vizibil” („faire-voir”) care nu este, totuşi, niciodată văzut. Întrebarea nu se pune cu

[159] M. Henry, *Le corps vivant*, publicaţie electronică: http://fr.scribd.com/doc/8589474/Michel-Henry-Le-corps-vivant

privire la lumea care ne este dată prin intenţionalitate, ci cu privire la donaţia însăşi.

Această donaţie, ea însăşi, auto-donaţia, este viaţa. Intenţionalitatea nu este posibilă în afara vieţii, dar viaţa, în schimb, nu depinde de intenţionalitate. Prin naştere noi venim în viaţă. A te naşte înseamnă a veni în viaţă şi nu a veni în lume. A veni în lume înseamnă a veni în conştiinţă, în intenţionalitate. Venim în lume, în conştiinţă abia după ce am venit deja în viaţă. Sau, mai degrabă după ce viaţa a venit în noi.

Această viaţă este ceea ce se arată în tablouri. Viaţa care vine în noi, acest „profund" al omului, ceea ce face posibilă orice donaţie este, după cum spune M. Henry, echivalentul a ceea ce Maister Eckhart numea Dumnezeu.

Teoria lui Meister Eckhart despre *eu* văzut ca identic cu Dumnezeu se bazează pe concepţia că Dumnezeu este Fiinţa însăşi, că doar Dumnezeu este Cel care *este*, iar celelalte lucruri nu sunt decât în Dumnezeu şi prin Dumnezeu. În afara Lui nimic nu are existenţă. Toate fiinţele ne-originate în Dumnezeu nu sunt decât neant. Dacă lucrurile sau fiinţele sunt ceva, ele sunt doar în Dumnezeu deoarece doar Dumnezeu singur *este* cu adevărat. „Eu"-l devine o mărturie pentru „El este". Eu sunt este dovada că doar El este.

Dacă arta redă *là*-ul, „le voir", fenomenul invizibil, atunci ea redă fundamentul intenţionalităţii, al subiectuvităţii, al eu-lui, redă viaţa care este în noi. Dar dacă îl urmăm pe Meister Eckhart, eu-l este locul unirii cu

Dumnezeu, este mărturie pentru existenţa Divinităţii. Este locul unirii dintre Dumnezeu şi tot ceea ce El este[160].

Redând viaţa, arta devine mărturie pentru existenţa lui Dumnezeu. Arta redă această viaţă invizibilă care este în noi şi care este de asemenea legătura noastră cu Divinul. Ne gândim la Paul Klee şi la părerea lui după care arta este „izvorâtă din cauza primară, simbol al creaţiei, presentiment, mister".

Concepţia plotiniană asupra percepţiei frumosului se aseamănă cu fenomenologia contemporană. Plotin consideră actul vederii ca o absorbţie totală între cel care vede şi lucrul văzut. Contemplarea unei opere de artă este o contopire de acest fel.

Schema plotiniană a gândirii despre frumos se constituie ca o critică a fundamentelor esteticii antice şi poate fi considerată punct de plecare pentru noua estetică bizantină. În opera lui K. Malevich s-ar putea urmări cele patru trepte de studiu pentru a ajunge prin viziune, progresiv, la „transparenţă absolută, la distincţie perfectă, la interioritate completă, la luminozitate totală"[161]. Cele patru viziuni „idealizante" sunt trepte ale contemplaţiei care trimit spre o adevărată teofanie:

1. viziunea de realizează prin simpatie între lumina interioară a ochiului şi lumina exterioară. Totul devine transparent, cel care vede şi lucrul văzut se întrepătrund, „fiecare are totul în el şi vede totul în

---

[160] Alain de Libera, *La mystique rhénane d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Editions du Seuil, 1994, traducere română *Mistica renana de la Albert cel Mare la Meister Eckhart*, p. 130.

[161] R. Court, *Sagesse de l'art ; art plastique, musique, philosophie*, Klincksieck, 1987, p. 27.

celălalt: totul este peste tot, totul este tot, fiecare este tot”[162];

2. renunţarea la felul „amestecat” de a vedea lucrurile plecând de la perspectivă. Trebuie văzut totul ca în arta egipteană, clar şi luminos;

3. absorbţia reciprocă a fiinţei lucrului şi a mediului ambiant, chiar în „inima” lucrului;

4. tema luminii – reuneşte toate sursele luminii, sursa luminii e una şi pretutindeni egală; lucrurile se scaldă întru-o atmosferă de luminozitate totală, culorile devin substanţa însăşi a fiinţelor.

Viziunile lui Plotin descriu relaţia între cel care vede şi lucrul văzut, ceea ce trimite cu gândul la *fenomenul pur* al lui M. Henry, iar concepţia plotiniană despre artă dezvăluie o depăşire asimplei concepţii naturaliste:

> „Dacă denigrăm artele de a nu crea decât imitând natura, trebuie spus mai întâi că lucrurile naturale, ele însele imită alte realităţi; apoi trebuie ştiut că artele nu imită simbolic vizibilul, ci se înalţă spre raţiunile de unde se naşte natura; apoi artele însele creează lucruri, căci, posedând frumuseţea, ele suplinesc ceea ce lipseşte”[163].

Filosofia lui Plotin trimite spre Unul, spre Principiu, spre Fiinţă, iar arta nu imită realitatea ci se întoarce la sursa acesteia.

---

[162] Plotin ; *Ennéades*, V, 8, 4.
[163] Plotin *Ennéades,* V, 2, 8.

§2. *Pătrat alb pe fond alb, Gestell* şi *Nimicul* heideggerian

Dacă în constructivism viaţa era socotită mai presus de artă, iar artiştii doreau să facă „arta vie”, iar în expresionism se încearcă să se facă vizibilă viaţa sub forma artei, în suprematism se întâlneşte un raport inedit între artă şi viaţă. „Există o singură lume vie, iar arta are drept sarcină de a o revela, de a-i favoriza epifania”[164]. Negarea lumii obiectelor este primul pas spre „eliberarea Nimicului”, spre „lumea-fără-obiect”, singura „realitate vie”. Pentru Malevich arta nu mai este o reflecţie asupra vieţii, un mijloc de a o înfrumuseţa, un instrument pentru a o transforma sau o revelaţie a unei alte vieţi. Esenţa artei constă în a se insera în mişcarea universală care trimite spre *fără-obiectul* absolut. Actul pictural este identic cu mişcarea lumii.

În *Die Zeit des Weltbildes*[165], Nimicul heideggerian este fiinţa însăşi, dar ea nu se dezvăluie decât după abandonarea totală a fiinţării. Refuzul însuşi, susţine M. Heidegger, ar trebui să fie suprema revelaţie a fiinţei. Esenţa fiinţei este refuzul, non-fiinţarea pur şi simplu ca nimic.

K. Malevich vorbeşte despre nuditatea deşertului: „M-am transformat în zero al formelor. Deşertul este

---

[164] J-C. Marcadé,*Ibidem*, p. 19.

[165] M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, trands în română de Gabriel Liiceanu, *Timpul imaginii lumii*, Paideia, Bucuresti, 1998.

infinitul care se deschide în faţa celui care a depăşit lumea aparenţelor, graţie unei intuiţii superioare”.

Cu privire la lume, M. Heidegger scrie în *Die Frage nach der Technik* despre fără-obiect ca despre un interior unde omul se situează pentru a avea acces la dezvăluire, la ne-ascuns. Am putea vedea şi la Malevich o interdicţie de a circumscrie un obiect, deoarece obiectul, o dată construit, lasă în afară realitatea şi infinitul lumii[166].

O relaţie între artă şi termenul heideggerian *Gestell* este sugerată chiar de către autor în finalul textului cu privire la esenţa tehnicii. Esenţa tehnicii, *Gestell,* este văzută de către filosoful german ca un pericol pentru omul modern. În antichitatea greacă esenţa tehnicii era ποίησις, modalitatea de a face să apară, de a aduce la prezenţă. Orice lucru fabricat de către om era ποίησις, era scoatere din ascundere. Chiar şi natura era considerată capabilă de ποίησις. Diferenţa consta în faptul că pentru *a face să apară*, natura nu avea nevoie de nici un intermediar – artizanul – aşa cum era cazul obiectelor fabricate de om.

În epoca modernă esenţa tehnicii nu mai este ποίησις, ci este *Gestell*, modalitatea pro-vocantă de a privi lumea, modalitate care îl determină pe om să vadă lucrurile în lumina faptului pentru care ele au fost produse. Omul pro-voacă natura să-şi degajeze energiile, să fie „utilizabilă”, dar el este la rândul său pro-vocat. Acest *Gestell*, această modalitate a noastră de a privi lucrurile doar din punctul de vedere al utilităţii lor, este extrem de periculoasă. Ea împiedică, pe de o parte, pe om să ajungă la sine însuşi şi ascunde, pe de altă parte, toate celelalte modalităţi de

---

[166] France Farago*, Lart,* Armand Colin, Paris, 1998, p.147.

dezvăluire[167]. La sfârşitul conferinţei *Die Frage nach der Technik* Heidegger compară arta cu esenţa tehnicii pe motiv că amândouă sunt modalităţi de dezvăluire. Această comparaţie pe care o face filosoful german ne determină să ne gândim şi la un alt motiv pentru care cei doi termeni pot fi alăturaţi. Arta poate fi văzută ca o salvare, ca un mijloc de a-i aminti omului îndepărtarea şi rătăcirea sa de la calea fiinţei. În conferinţa *Depăşirea metafizicii,* Heidegger vede esenţa tehnicii moderne, *Gestell,* chiar ca pe o uitare a uitării fiinţei. Soluţia care poate salva trebuie să fie o amintire a acestei uitări a fiinţei, o întoarcere spre fiinţa însăşi. Arta poate fi văzută ca o asemenea chemare la reamintire. În *Depăşirea metafizicii*, modalitatea de a depăşi ameninţarea pe care o constituie esenţa tehnicii este tocmai consumarea, asumarea tehnicii[168]. Dar pentru a-ţi asuma ceva trebuie mai întâi să fii conştient de pericolul pe care îl reprezintă. Câteva mişcări din artă par să aibă acest scop de a conştientiza, de a aminti celorlalţi pericolul care este tehnica şi mentalitatea noastră de a privi totul doar din punctul de vedere al utilizabilităţii, al consumabilităţii. Manifestările „Noilor Realisme" ale anilor '50, care pot să-şi aibă originea în gestul lui M. Duchamp (*Fântâna,* 1917) de a aduce lucrul însuşi într-o expoziţie, se constituie ca o revoltă împotriva societăţii de consum, împotriva mentalităţii contemporane de a considera totul drept utilizabil.

Arta este o revoltă şi un strigăt care aminteşte de uitarea fiinţei. *Patul* lui R. Rsuchenberg, o „operă"

---

[167] M. Heidegger, *La question de la technique,* dans *Essais et conférences*, Ed. Gallimard, 1995, pp.36-39.

[168] Martin Heidegger, *Le Dépassement de la métaphysique*, în *Essais et conférences,* Gallimard, 1995, pp. 114-115.

reprezentată de un pat veritabil, adus într-o expoziţie într-o teribilă dezordine, a fost interpretat ca fiind imaginea conştiinţei noastre bulversată de toate agresiunile cotidiene. C. Oldenbourg, cu schimbarea materialităţii şi a consistenţei lucrurilor în operele sale, încearcă să pună în discuţie obişnuinţa noastră de a privi obiectele din jur. Toate aceste manifestări ale artei, din care am dat aici doar două exemple, par să strige împotriva alienării omului de esenţa sa. „Universul modern al ştiinţei şi tehnicii tinde să excludă tot ceea ce face umanitatea omului: senzaţiile sale, emoţiile sale, pasiunile sale. Astăzi arta poate să-l smulgă pe om din deznădejde, restituindu-i ceea ce a pierdut”[169].

Dacă *ready-made* poate fi văzut ca o reamintire a *uitării* fiinţei, arta abstractă poate să fie considerată ca o reamintire a *fiinţei* însăşi, o întoarcere spre absolut, spre Unul. Michel Henry vorbeşte de asemenea despre arta abstractă ca despre o artă eternă, preocupată de supranatural, o artă sacră. Omului abandonat al timpului nostru această artă îi propune posibilitatea de a se regăsi pe sine însuşi.

Pentru M. Henry creaţia abstractă nu poate fi comparată cu o mişcare dinspre interior spre exterior, cu „venirea în lume” a unei opere expuse în „lumina vizibilului”. Ea nu este un proces de exteriorizare, ci constă în „a reţine în noi sonoritatea a tot ceea ce este vizibil”. Nu este vorba de o exteriorizare a vieţii noastre interioare, ci de o dispoziţie a elementelor în aşa fel încât „viaţa interioară a acestor elemente, *adică propria*

[169] Michel Henry, *Voir l'invisible*, François Bourin, Paris, 1988.

noastră viață, să ne devină *audibilă*”[170]. Mijloacele şi finalitatea creaţiei abstracte sunt constituite de viaţa noastră care este aceea a întregului univers comprehensibil. Pânzele abstracte ne fac să simţim viaţa noastră care este identică cu aceea a universului, ele ne trimit la „unicul şi cel mai mare Mister al vieţii pe care nimeni nu l-a văzut şi nu-l va vedea vreodată”[171]. Mister al universului şi al cosmosului, Mister a ceea ce suntem noi înşine.

> „În orice creaţie mare, creatura nu este niciodată separată de sursa sa, de Increat. Orice creaţie mare este o creaţie interioară, permiţând doar vieţii care curge prin noi fără consimţământul nostru, de a se simţi ea însăşi în noi şi în această încercare patetică de a ne comunica bucuria sa, noi aventuri spirituale, o parte din dragostea infinită cu care ea se iubeşte etern pe sine însăşi”[172].

Manifestările artistice ale secolului XX par a ilustra ideea că arta este o căutare a adevărului. Dacă înainte plasticitatea (ceea ce făcea dintr-o lucrare o operă de artă şi ceea ce determina în spectator o emoţie estetică datorită armoniei culorilor şi liniilor care organizau compoziţia)

---

[170] Michel Henry, *Le mystère des dernières œuvres*, în *Kandinsky* de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993, p. 383”

[171] *Ibidem*, p. 383.

[172] Michel Henry, *Le mystère des dernières œuvres*, în *Kandinsky* de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993, p. 383.

era mascată de naraţiune şi de figurativ, în timpul secolului care tocmai s-a încheiat, arta renunţă progresiv la toate elementele non artistice. Astfel, „istoriile” povestite într-o pictură, personajele, obiectele sunt eliminate pentru a face loc manifestărilor directe ale sentimentelor. Este vorba de un fel de eliminare a lumii vizibile, naturale. În natură culorile şi liniile nu există niciodată în ele însele, sunt întotdeauna legate de obiecte concrete, de forme materiale. Renunţând la a figura forme deja cunoscute şi utilizând culori şi linii pure, fără nici o aluzie realistă, arta se îndepărtează de natură şi se îndreaptă spre abstracţie.

Teoria lui W. Worringer plasează de asemenea la originea artei abstracte tendinţa omului de a se separa de natură. Arta de *Einfühlung*, legată de imanenţă, de panteism, de figurativ, caracterizează omul care se simte în largul său în mijlocul creaţiei, al concretului. Dimpotrivă, abstracţionismul are la origine o îndepărtare de natură, o negare a lumii materiale şi a imanenţei; el se îndreaptă spre transcendenţă (aşa cum era ea concepută în Evul Mediu), spre invizibil, spre absolut. Geometrismul epocii arhaice greceşti, arta bizantină, abstracţia contemporană se eliberează, fiecare în maniera sa, de reprezentarea formelor deja cunoscute.

Geometrizarea sau căutarea formelor ideale, transpunerea directă a emoţiilor în culori şi linii sau experienţa liniştii absolute a formei sunt cele trei direcţii ale artei abstracte ale începutului de secol.

Opera lui K. Malevich poate fi văzută ca un exemplu de reducţie extremă. Dacă ideile plastice ale lui P. Mondrian şi ale lui W. Kandinsky sunt încercări de eliminare din pictură a referinţelor contingente şi de

apropiere progresivă de ideal, pictura lui Malevich realizează efectiv această eliberare totală.

Arta abstractă „redă” invizibilul. Structurile şi ritmurile pe care P. Mondrian vrea să le surprindă pe pânzele sale organizează întreg vizibilul, rămânând totuşi invizibile. Liniile şi culorile lui Kandinsky trezesc în spectator sentimentul invizibil al vieţii. Viaţa însăşi, invizibilă, esenţă a acestei lumi vizibile, este prezentă pe pântele sale.

Cele două concepţii se opun ca raţionalitatea şi intuiţia. Mondrian, în urma tradiţiei începute de Pythagora, concepe natura ca pe o structură matematică. Proporţiile şi structurile perfecte sunt semnele divinităţii şi ale absolutului.

W.Kandinsky reduce obiectul vizibil, cu proporţiile şi raporturile care îl structurează, pentru a ajunge la viaţa însăşi. Sentimentele, impresiile, aparenţele subiective, senzaţiile devin un fel de cunoaştere absolută. Opoziţia pe care Fr. Nietzsche o face între apolinic şi dionisiac[173] ar putea fi aplicată şi aici. Apolinicul structurează arta după calmele legi ale raţiunii, structurate pe echilibru şi armonie. Dionisiacul trimite la viaţă şi la sentimentul de apartenenţă la natură, tinde să atingă perfecţiunea ritmurilor originare.

K. Malevich face sinteza între cei doi pictori şi în acelaşi timp depăşeşte cercetările lor, conducând arta spre extrem, la limita absolută. Geometrizarea formelor suprematiste este legată de manifestarea directă a sentimentelor.

---

[173] Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* traducere română *Nasterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust,* Ed. Meridiane, 1978, pp. 178-190.

O interpretare fenomenologică aplicată atât artei figurative cât şi artei abstracte, ar putea fi făcută din două perspective diferite. În primul rând se pleacă de la perspectiva pictorului. Chiar dacă este vorba despre o pictură figurativă, ceea ce artistul pictează nu sunt lucrurile, aşa cum sunt ele în natură. Chiar dacă în operă sunt figurate obiecte, pictorul nu redă de fapt obiectele, ci modalitatea lor de a apare, de a se da conştiinţei sale. Ceea ce el pictează este momentul deschiderii, momentul întâlnirii, al apariţiei realităţii. Pictura este de fapt întâlnirea care se produce între pictor şi lume.

În al doilea rând putem privi din perspectiva spectatorului unei opere. Această operă poate să-i arate celui care o priveşte momentul apariţiei lumii pentru pictor şi momentul deschiderii artistului spre lume. Totuşi, opera însăşi se poate constitui ca un moment al apariţiei realului, al adevărului, nu doar pentru pictor, ci şi pentru spectator. Privind o operă, indiferent de ceea ce ea reprezintă, ceea ce este important nu este ceea ce este figurat pe pânză. Importantă este privirea însăşi, privirea spectatorului îndreptată spre pânză. În această privire se produce întâlnirea între receptor şi lumea care este în acel moment opera de artă. Opera deschide o lume pentru privitor, iar acesta se deschide în actul privirii. O operă, chiar dacă ea nu reprezintă nimic (sau mai ales dacă ea nu reprezintă nimic) dă spectatorului ocazia să se „vadă văzând”. El vede vederea invizibilă, apariţia însăşi, fenomenul pur.

Arta, figurativă sau abstractă, redă astfel momentul apariţiei, invizibilul.

Referinţe:

BRION, Marcel, *Arta abstracta*, Ed. Meridiane, 1972

COURT, Raymond, *Sagesse de l'art, art plastique, musique, philosophie*, Klincksieck, 1987

DE LIBERA, *Mistica renana de la Albert cel Mare la Meister Eckhart*, Ed. Amarcord, 1997

DUBORGEL, Bruno, *Malévitch, La question de l'icône*, Publication de l'Université de Saint Etienne, 1997

DUBORGEL, Bruno, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Ed. Saint Etienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1992

ECO, Umberto, *Opera deschisa*, Ed. Paralela 45, 2002

ESCOUBAS, Eliane, *L'espace pictural*, Encre marine, 1995

FARAGO, France, *L'art*, Armand Colin, Paris, 1998

FLORENSKY, Pavel, *La perspective inversée*, L'Age d'Homme, 1992

FOUCHEREAU, Serge, *Malévitch*, Cercle d'art, Grand Peintres et sculpteurs, 1991

GADAMER, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, 2000

HAHL-FONTAINE, Jéléna, *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, 1993

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, 1995

HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de arta*, Ed.Humanitas, 1995

HEIDEGGER, Martin, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gîndirii*, Ed. Politică, Bucureşti, 1988, traducere franceză *Lettre sur l'humanisme, (lettre à Jean Baufret)*, dans *Ouestions III et IV*, Gallimard, 1990,

HEIDEGGER, Martin, *Timpul imaginii lumii*, Paideia, 1998

HENRY, Michel, *Le corps vivant*, publicatie electronică: http://fr.scribd.com/doc/8589474/Michel-Henry-Le-corps-vivant

HENRY, Michel, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, François Bourin, Paris, 1988

KANDINSKY, W. *Le spirituel dans l'art*, Ed. Îngrijită de Ph. Sers, Denoel,1989

KANDINSKY, W., *Sur la question de la forme*, în l'Almanah du Blaue Reiter, Klincksieck, 1981

MALDINEY, Henri, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000

MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Klincksieck, 1985

MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993

MALEVITCH, Kazimir, *Autobiographie* (1933), în *Malévitch*, Actes de Colloque international tenu au centre G. Pompidou en 1978, L'Age d'Homme, 1979

MALEVITCH, Kazimir, *La lumière de la couleur*, sub îndrumarea lui J.-C. Marcadé, vol. IV, L'Age d'Homme, 1981

MALEVITCH, Kazimir, *Du Cézanne au suprématisme*, sub îndrumarea lui J.-C. Marcadé, vol. I, L'Age d'Homme, 1974

MALEVITCH, Kazimir, *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Champs Libre, Paris, 1975

MALEVITCH, Kazimir, *Suprématisme, 34 dessins*, Paris, Editions du Chêne, 1974

MARCADE, Valentine, *Le renouveau de l'art pictural russe*, L'Age d'Homme, 1971

MARION, Jean-Luc, *La croisée du visible,* P.U.F.1996

NIETZSCHE, Friedrich, *Vointa de Putere*, Ed. Aion, 1999

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* traducere românească *Nasterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, Ed. Meridiane, 1978

NOVALIS, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975

SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et représentation*, P.U.F. 1966

SEUPHOR, Michel, *Défense et illustration de l'art abstrait*, dans *L'art abstrait*, Maeght, Paris, 1949

SIMMEN, Jeannot, KOHLHOFF, Kolja, *Kazimir Malévitch, sa vie et son œuvre*, Könemann, 2000

VALABREGUE, F. *Kasimir Severinovitch Malévitch, „J'ai découvert un monde nouveau”*, Biographie 1878-1935, Marseille, Images en manœuvres, 1994

VALLIER, Dora, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfuhlung, contribution à la psychologie du style*, tradus de Emmanuel Martineau, Klincksieck, 1978

Cuprins